شعر أبي جعفر أحمد بن خاتمة (ت٧٧٠هـ): دراسة فنية

د. عبد الحليم حسين الهروط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٨/٢/٢٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٩/٨/٢١

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة شعر أبي جعفر أحمد بن خاتمة (ت٧٧٠هـ) دراسة فنية، بوصفه واحداً من شعراء عصره الذين شكّل شعرهم انعكاساً حقيقيّاً عن ذوق مجتمعهم الأدبي، وصدىً لبيئتهم الحضارية والطبيعية، تجلّى ذلك في لغته وصوره وإيقاعه الموسيقي.

وعلى الرغم من شهرته الأدبيّة في عصره فإن شعره لم ينل حظّه من البحث والدراسة، مع أنّه خليق بهما، فلم يتلبّث الباحثون عند دراسة فنّه الشعري بصورة متكاملة، دراسةً ترقى إلى المستوى الفني الذي وصل إليه، وكلُّ ما جاء من دراسات اقتصرت على جانب واحد من جوانب فنه الشعري، مثل دراسة الدكتور خالد لفتة باقر اللامي الموسومة بـ (مستوى الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري)، أو كان ضمن سياق دراسة التاريخ الأدبي، مثلما ورد في كتاب عصر الدول والإمارات (الأندلس) للدكتور شوقي ضيف، وكتاب (حياة الشعر في نهاية الأندلس) للدكتورة حسناء بوزويتة الطرابلسي، أو دراسة المضمون مع الإشارة السريعة لبعض السمات الفنيّة لشعره، كما فعلت المستشرقة الاسبانيّة (Soledad Gibert) في مقدمة ترجمتها ديوانه للّغة الاسبانيّة.

والمأمول من هذه الدراسة أن ترتقي إلى مستوى إبداع ابن خاتمة الشعري، وتنزله المنزلة التي تليق به، وبمكانته بين أدباء عصره في الأندلس والبيئات الأدبيّة العربية الأخرى.

Abstract

This paper aims to investigate the poetry of Abu Ja'afer Ahmad Bin Khatemeh (1368), whose poetry was appeared by the people this time. Although he was a pioneer and unique in his area, his poetry has not had the interest it deserves, except for scattered studies that focus on only one aspect of his poetry. For example, the study conducted by Dr. Khaled Baaqer Allami, entitled the Level of the Artistic Image in the poetry of Bin Khatemeh Al-Ansari, as well as the study of Dr. Shawqi Dhaif, entitled asr adduwal walemaraat/ Andalusia" and the study of Dr. Hasnaa Al-Tarabulsi, Life of Poetry in the end of An dalusia.

Other studies made shallow remarks about trhe artistic content of his poetry, like the study of the Spanish orientalist Gibert Soledat in her translation introduction to Deewan Bin Khatemeh.

Hopefully, this study is expected to go up to the creative level of Bin Katemeh's poetry, and to give him the credit he deserves among his counterparts during the Andalusia, Arab and Islamic eras.

* قسم اللغة العربية، جامعة الحسين بن طلال.

مقدّمة

أبو جعفر ابن خاتمة: هو أبو جعفر أحمد بن علي، ولد بالمريّة في مطلع القرن الثامن الهجري، ونشأ بها وتأدّب، وتتلمذ على مشاهير علماء عصره في فنون شتّى، وأبدى موهبة عالية، وذكاء حاداً، ظهر ذلك من خلال تعدّد ثقافته، وسعة معارفه؛ فهو أديب و فقيه وزاهد، ومصنّف غزير العلم موفور المادّة؛ ممّا أهّله للإقراء في الجامع الأعظم في المريّة، وأغلب إقرائه في الأدب واللغة، وكتب مدّة عن ولاة بلده المرية، ثم استعفي منها وأُعفي. وأكثر الروايات ترجيحاً أنّه توفي سنة (٧٧٠هـ / ١٣٦٨م)، أو بعدها بقليل[١].

وعاش في عصرٍ اتّسم بالهدوء النسبي في الأندلس؛ ممّا أتاح فرصة مواتية للازدهار الحضاري فيها بجميع أشكاله: الأدبي والعلمي والفكري، وبرّز فيه شعراء كبار مثل: ابن الجيّاب وابن الخطيب وابن زمرك[٢]، ومع ذلك فقد شهد بعض الصراعات مع دول الجوار الأوروبي، وبعض النزاعات والفتن السياسيّة في الأندلس، إلا أن ابن خاتمة نأى بنفسه عن الخوض في غمار تلك الفتن والنزاعات على قلّتها، واستطاع بشاعريته أن يجد له مكاناً بارزاً بين أدباء عصره.

وما يميز ابن خاتمة من شعراء عصره أنّه ابتعد عن النفاق السياسي للسلاطين والحكام والقادة، وتنكب عن مديحهم، والتزلّف إليهم في شعره؛ ممّا أعطاه ميزة خاصّة جعلته حقيقاً بالدراسة، وما جاء في شعره من مديح لم يكن مقصوداً لذاته، بل نظمه لمناسبة استدعت هذا المديح، كمثل القصيدة التي قالها لمناسبة المولد النبوي الشريف سنة (٧٦٤هـ / ١٣٦٢م)؛ لأن من لوازم القصيدة المولدية اقتران مديح السلطان الذي أحيا ليلة الاحتفال لتلك المناسة بمديح الرسول – صلى الله عليه وسلّم – ومطلع القصيدة هو: [٣]

مبنىً أغرّ وليلةٌ غرّاءُ   عَمّتهما الأفراحُ والسرّاءُ

جمع ابنُ خاتمة شعرَه الذي قاله حتّى سنة ٧٣٨هـ، ودوّنه في ديوان شعر، قام بتحقيقه الدكتور محمد رضوان الداية، وزاد عليه ما لم يكن مجموعاً في الديوان، مما حفظته بطون الكتب، ويدلّ ما وصل من شعره على أنه كان مُكثراً فيه، بيد أنّه وقفه على أربعة أغراض دون غيرها من أغراض الشعر العربي، وهي: الابتهال والثناء على الله سبحانه وتعالى، والغزل والنسيب، و المُلح والفكاهات، وآخر هذه الأغراض الوصايا والمواعظ.

---

(١) انظر في أهم مصادر ترجمته: ابن الخطيب، لسان الدين محمد بن عبد الله (٧٧٦هـ / ١٣٧٤م)، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٣-١٩٧٧م، ج١، ص٢٣٩. ابن الخطيب، لسان الدين محمد بن عبد الله (٧٧٦هـ/١٣٧٤م)، **الكتيبة الكامنة**، تحقيق: إحسان عبّاس، ص ٢٣٩. ابن الأحمر، أبو الوليد إسماعيل (٨٠٧هـ/ ١٤٠٥م)، **نثير فرائد الجمان**، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٥٦. ابن القاضي، أبو العباس أحمد بن محمد المكناسي (١٠٢٥هـ / ١٦١٦م)، **درّة الحجال في أسماء الرجال**، تحقيق: محمد الأحمدي أبو الأنوار، دار التراث – القاهرة، المكتبة العتيقة – تونس، ج١، ص٨٦. وقد انفرد ابن القاضي في ذكر أن كنية ابن خاتمة هي (أبو العبّاس). وذكر شوقي ضيف أنّ وفاته كانت سنة ٧٧٠هـ أو بعدها بقليل، وهو ما لم يرد في مصادر ترجمته. ضيف، شوقي، عصر الدول والإمارات، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٩١.

(٢) انظر في ذلك: ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، وابن الأحمر، **نثير فرائد الجمان**.

(٣) ابن الخطيب، لسان الدين محمد بن عبد الله (٧٧٦هـ / ١٣٧٤م) **نفاضة الجراب وعلالة الاغتراب**، تحقيق السعدية فاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م،ج٣، ص٣١٩. وقد انفرد هذا المصدر بإيراد هذه القصيدة التي تتألف من ٢٨ بيتاً، ولم ترد في ديوان ابن خاتمة ولا في مستدركه.

أشاد بشعر ابن خاتمة أدباء عصره، فقد وصفه ابنُ الخطيب في الإحاطة بأنه " جيّد القريحة... وطبقة في النثر والنظم" [١]، وفي الكتيبة الكامنة أن "مطوّلاته بحور زاخرة، ومقطوعاته دُرَرٌ فاخرة "[٢]، ووصفه في نفاضة الجراب بأنه "الكبير الشهرة بالأدب" [٣] وقال فيه ابن زرقالة تلميذه وجامع التورية من شعره: "لمْ يخلُ كلُّ عصر من شاعرٍ يكون شعراء زمانه عيالاً عليه ويرجع كلّ منهم إليه، تتحلّى الأيام من نظمه بأحلى اللآلي، وتثبته تاجاً بمفرق المعالي، وكان شاعر عصرنا ببلدنا هذا – عصمه الله – الذي رفع سماء الأدب وبناها، ومهّد أرض الشعر ودحاها، فتنفّس عنه صبح البيان، وانبجس من سحاب علمه قطره الهتّان، وسبّحت له قلوب الأدب بحبّاتها، وألقت إليه بأفرادها و ثباتها... شيخنا الأستاذ... أبو جعفر أحمد بن خاتمة" [٤] أما أبو الوليد بن الأحمر فقال فيه: " فارسُ الكتيبة الشعريّة، وعالم القلّة الأشعرية، وربُّ المدح المبرأُ من القدح".[٥]

حظي ديوان ابن خاتمة باهتمام المستشرقين، وتُرجِمَ للإسبانية ضمن ما تُرجِمَ من نفائس الأدب العربي في الأندلس، إذْ قامت المستشرقة الأسبانية Soledad Gibert بترجمته للاسبانية، ونشره قسم اللغة العربية والإسلام، في كلية اللغات في جامعة برشلونة سنة ١٩٧٥م. [٦]

تعامل ابن خاتمة مع النص الشعري تعاملاً يقوم على الخلق الإبداعي، والطاقات الإيحائية المتنوعة في اللغة والتراكيب، من خلال اتكائه على وسائل فنية للتعبير عن معانيه الشعرية، شكّلت بمجموعها عناصر إبداعه، وتمثّلت في معجمه الشعري، من حيث اللغة، والصورة الشعرية، والإيقاع الموسيقي، وما رفده به من روافد تراثية: أدبية ودينية وعلمية ولغوية وفنّية، وغير ذلك ممّا يمكن أن يُسمى بالمؤثرات النصية في شعره.

اللغـــــة

تعدُّ اللغة في شعر ابن خاتمة واحدةً من عناصر إبداعه الشعري، فقد امتلك قدرة عالية على استعمالها استعمالاً فنياً مؤثّراً، بما يتناسب مع المعنى الشعري المقصود، مما يدلُّ على دقّة حسّه اللغوي، وقدرته على التفنّن في اللغة، وحُسن التصرُّف فيها، حيث انقادت له بصورة بعيدة عن التكلُّف والابتذال، فقد "اشتهر اشتهار البدر ليلة الصحو، وعمرو بن قنبر في صناعة النحو"[٧]، ووصفه ابن الخطيب بأنه: "ناظم درِّ الكلام". [٨]

مثّل شعر ابن خاتمة رقيّاً لغوياً، وكانت لغته تتصل بحياته أوثق اتصال، فقد كان مطلعاً على حياة الولاة والحكام، وكان عارفاً بما يتمتعون به من حياة ترف ونعيم، وما لهم من هيبة ووقار، كما كانت لغته تعبر خير تعبير عن طبيعة البيئة الحضارية الأندلسية، فلم يجهد نفسه في البحث عن اللفظ المناسب للمعنى الذي يعبر عن حياته

---

(١) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة** ، ج١، ص٢٤١.

(٢) ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٣٩.

(٣) ابن الخطيب، **نفاضة الجراب**، ج٣، ص ٣١٩.

(٤) ابن زرقالة، أبو جعفر أحمد بن علي (بعد ٧٧٠هـ /١٣٦٩م)، **رائق التحلية في فائق التورية**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الحكمة، دمشق، ص٢٧-٢٨.

(٥) ابن الأحمر، **نثير فرائد الجمان**، ص ١٥٦.

(٦) مقدمة الترجمة لديوان ابن خاتمة الأنصاري. انظر: مكّي، الطاهر أحمد (مترجم)، **الأدب الأندلسي من منظور إسباني**، مجموعة من الباحثين الأسبان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ص١٦٣.

(٧) ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٣٩.

(٨) ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص ٢٣٩.

وعن بيئته، فانعكس ذلك على لغته الشعرية انعكاساً جعله يستمد مفردات كثيرة من الوسط الذي عايشه، قال في وصف فصل الشتاء: (١)

أعظمْ به ملكاً عليه مهابةٌ عمّتْ كتائبُهُ الأباطحَ والرُّبا

فصلٌ تـوزّعَ كلُّ فصلٍ فضْلَهُ فنما وآنقَ حُسْنُهُ أو أخصبا

فإن هذا التشكيل اللّغوي لا يتوقّف عند حرفيّة الألفاظ، وأحادية الدلالة، بل يتحوّل إلى دلالة أكثر اتساعاً وشمولاً، فإن ما تجسّده لفظة (ملكاً)على سبيل المثال، وما تؤديه من معنى المُلك والسلطان، أصبحت تحمل دلالة مختلفة، وهي منزلة فصل الشتاء بين الفصول الأخرى، وأثره على خصوبة الأرض ونمائها، مع وجود رابط بين المعنى الأول لتلك اللفظة وما ترمز إليه من دلالة وإيحاء في السياق.

أدرك ابن خاتمة قيمة اللغة في البناء الشعري، وما لها من أهمية في توصيل المعاني، و من تأثير في الإيقاع الشعري المتلازم مع المعني، والكشف عن عمق التجربة الإنسانية لديه، والحالة الشعورية عند إنتاج النص؛ فإذا نظم في الابتهال والثناء على الخالق تعالى فإن لغته تمتلئ بالإيمان والخضوع لله سبحانه وتعالى، وتعبّر عن روحٍ تشبّعت إيماناً بعظمة الخالق، وإذا نظم في الزّهد نجده ورعاً متعبّداً متصوّفاً، وإذا نظم في الغزل أو الطبيعة نجده لاهياً سافراً، وهو ما يدلّ دلالة قاطعة على تمكّنه من فنّه الشعري، وقدرته على صوغ المعاني بطريقة فنية، ملائمة لموضوعها، إذ إن "اللغة الشعرية ليست مستمدّة من معجم اللغة المعروف... وإنّما من معجم الحالات النفسية الذي يتنوّع ويتغيّر بتغيُّر المبدع وتنوّعه والتجربة في الزمان والمكان" (٢).

وفي جميع مقاصده كان يؤثر سلامة اللغة، ويبتعد عن التقعُّر، والحوشيّ منها والغريب، وتنافر الحروف، وما هو مبتذل، وكان يفضل اللغة السهلة الواضحة، فثمة " إشارات تنبئ عن ميل الذوق العام لمجتمع القرن الثامن الهجري إلى تلك اللغة التي لا تهبط إلى درجة الابتذال، ولا تنزع إلى التقعّر، والحوشية والغرابة "(٣).

واستطاع ابن خاتمة تطويع اللغة، بما يتوافق مع المعنى الشعري والسياق، بغض النظر عن موافقتها للمقاييس اللغوية؛ فقد امتلك جرأة فنية كبيرة في تشكيل المادة اللغوية للنص، وقد بدت هذه الجرأة ماثلة في خرق مقاييس اللغة وتجاوزها – أحياناً – واستعمال ما يعتقد أنه الأفضل في توصيل المعنى، والتشكيل الجمالي للنص، إذ لم تعد هذه المقاييس تشكل قيداً عليه، وإنما استغلها لتكون باباً لتحرره من سلطانها، من خلال اختراق بنيتها للتعبير عن معانيه، وهو ما أعطى شعره ميزة خاصة، وأحسب أن هذا الاستعمال هو رائده بين شعراء عصره، ومن ذلك قوله:(٤)

إمّا هتكنا بكفِّ المَزْجِ سُتْرتَها أرْخَتْ لنا دون صَرْفِ الهمِّ أحْجَالا

فإنّ دلالة السياق التي وردت فيها لفظة (أحجالا) تدلُّ على أنه جاء بها جمعاً لـ (حَجَلة)، التي تأتي بمعنى البيت، في حين أنّ جمعها حُجُل وحِجال، أما أحجال فهي جمع حجل بمعنى خلخال.(٥)

---

(١) ابن خاتمة، أبو جعفر أحمد بن علي (٧٧٠هـ / ١٣٦٨م)، **الديوان**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٤م،ص١١٩.

(٢) الحسيني، قاسم، **الشعر الأندلسي في القرن التاسع الهجري**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٣٨٢.

(٣) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، دار الكاتب، طرابلس، ليبيا، ط٢، ١٩٩٩م.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٢.

(٥) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١هـ / ١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مادة (حجل).

و قوله[١]

لاحَ مرأى فقلتُ: بدرُ الدجونِ وتثنّى فقلتُ: بعضُ الغصونِ

حيث جمع الدجنّة التي بمعنى الظلمة على دجون، في حين أن القياس في اللغة يجمعها على دُجَن ودُجُنات ودُجُن[٢].ولعلّ مردّ ذلك الضرورة الشعرية، وما تتطلّبه من تغيير في البنى الصرفيّة في الألفاظ.وما يعكس ذلك من قدرة على التصرّف،لا تبتعد كثيراً عن القياس الأصيل.

وتشيع في شعر ابن خاتمة صيغة التصغير، يأتي بها مقصداً أسلوبياً للدلالة على التحبّب، وتكثيف العاطفة، وزيادة التأثير، وتثبيت المعنى في النفس؛ لأن " التصغير قد يأتي من فرط المحبّة، ولطف المنزلة، كما يُقال: يا بُنيّ، ويا أُخَيّ"[٣]، وأكثر ما ترد هذه الصيغة في باب الغزل والنسيب، فيما يخص الشوق والحنين، أو التوجُّع والشكوى، وما هو في معناها، وفي ذلك تعبير عن ذوق مجموعة من المتلقين في عصره تروقهم مثل هذه الصيغ،قال ابن خاتمة:[٤]

أُهيلَ ودّي نداءَ صبٍّ أنْحلَهُ الحُبُّ بَلْ أذابَهْ
أراد يشكو لكم هواهُ فالتهبتْ أحرفُ الكتابةْ

فقد ورد ذلك في سياق الشكوى والأنين، وإبلاغ محبّيه بمدى معاناته؛ لقاء منزلتهم في نفسه، وشدّة وجده عليهم، وفي ذلك دلالة على رهافة حسّه، وحساسية مشاعره، فضلاً عما في ذلك من مبالغة في التعبير عن المعنى وردت في البيت الثاني.

وتأتي صيغة التصغير في سياق التظرّف، دون أن تكون التجربة الشعرية واقعية بالضرورة، أو إنّها تعبّر عن عاطفة من العواطف الإنسانية التي ترتبط بحالة انفعالية مباشرة، يصوغها الشاعر، ولعلّ ذلك يكون من باب التجربة الفنية، قال:[٥]

قُمْ يا غُليّمُ هاتها روحي فداؤك من غلامْ
صَهْباءَ سِرّ شويدنٍ متماجنٍ خَنْثِ الكلامْ

فقد جاء بلفظة (غليّم) بدلاً من (غلام)؛ لما لها من قوّة أثر في المتلقي. ولو لم تكن في هذه الصيغة لما أدت المعنى السياقي لها، ولأدّى السياق معنى آخر ليس من غايته التظرُّف الذي قصده الشاعر، وألغت بذلك شعرية البيت.

وقد تعددت روافد لغته، ولعلّ من أهمها طبيعة الأندلس الغنّاء التي شكّلت رافداً من روافد لغته الشعرية، لاسيما الألفاظ المستمدّة من مجالي الأندلس في فصول السنة الأربعة، مثلما وصف مدينة مالقة، دون أن يبتعد عن الإفادة من مظاهر الطبيعة العامة التي تشترك بها الأقاليم الأندلسيّة، قال[٦]:

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٢.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة دجن.

(٣) الحريري، القاسم بن علي (٥١٦هـ / ١١٢٣م)، **درّة الغوّاص في أوهام الخواص**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٧.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٦.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٢.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٢١.

أعْجِبْ بها أيـامَ مالقـــــــــةٍ بَـيْنَ المُنَـى وصَـحابةٍ غُــرِّ
في روضةٍ جـرَّ الربيـعُ بهـــا ذيْلَ المحاسن أيّما جَـــــرِّ
مُطَــروزةَ الأدواحِ بالزَّهـــــرِ محفوفة الأكناف بالزُّهـــــرِ
تهديهم من نَوْرها قطعـــــاً ما صـغْن مـن ورقٍ ولا تبـــرِ
عبَـثَ النـسيمُ بقُـضْبها ثمـــلاً فتعانقتْ خَـصْراً علـى خَـصْرِ

كما أن ساحات الحرب كانت رافداً آخر من روافد لغته الشعرية، فعلى الرغم من أن ابن خاتمة لم يتولَّ قيادة الجيش، ولم يكن عاملاً فيه، ولم تذكر المصادر أنه اشترك في قتال، فإن الظروف التي عاشها الأندلسيون كانت مليئة بالأحداث القتالية، وألقت بظلالها على استعمالات اللغة في شعره، حيث استمد بعض مفرداته من وحي هذه الظروف، التي عاشها وتفاعل معها، قال في وصف الربيع مستعيناً بالمصطلحات العسكرية:(١)

حَشَدَ الرياضُ لـه جنـودَ جَمالـهِ وأتى بِحافل جُنْـده فـي جَحْفَـلِ

وقال في موضعٍ آخر:(٢)

قد سلَّ صارمَ رُمْحٍ مـن سُـلافَته به على حبَشِيِّ الليـلِ قـد صَـالا

وما يؤكد حضور ألفاظ الحرب وساحات القتال في شعره أنه نظم مقطوعة شعرية كاملةً على ما أفاده من استعمال هذه المصطلحات الحربية، بوصفها واحدة من مصادر لغته، قال:(٣)

كم قتيـلٍ مـن عُـذْرةٍ و طعيــنِ بين بيضِ الطُّلا وسُمْر العيـونِ
في حروبٍ بها الكُماة ظباءُ الـــ ـــخـدر والشّهداءُ أُسْدُ العريـــنِ
ليسَ حربٌ أمرَّ من صـدّ حِـبٍّ لا، ولا أسْمرٌ كسمر الجفـــونِ
أينَ عطْفُ الجيادِ من عطـف جيـدٍ وانعطافُ الرِّماح من عطف لـينِ
وسـيوفٌ ضـرابُها بجفـــونِ من سيوفٍ إغمادُها بالجفـــونِ
أين سهمٌ من نظرةٍ عـن فتـــونِ أين قوسٌ من حاجبٍ مقـــرونِ
قاتلَ اللهُ كُـلَّ ظبـيٍ خلـــيٍّ يتصدّى لقتـلِ صـبٍّ حزيـــنِ

إن هذه المقطوعة تتمحور حول الغزل وما يتركه من أثر بالغٍ في نفس المحبّ، وفيه تماثل فيما تتركه المعارك في المقاتلين، فاستعمل ألفاظ الحرب (قتيل، كُماة، سيوف، سهم...) في هذا المدار؛ لأنها أليق في الاستعمال من غيرها في هذا الموضع.

وفي لغته الشعرية استحضار أماكن تراثية ترسّخت في الذاكرة الفنية عند الشعراء، وترددت في شعرهم بصورة واضحة؛ لما ترتبط به من إيحاءات عاطفية ووجدانية، مثل(نجد، وسلع، ورامة، ونجد، وغيرها)، حيث تُشكّل لديه

---

(١) ابن خاتمة، الديوان، ص٤٢.

(٢) ابن خاتمة، الديوان، ص ٨٢.

(٣) ابن خاتمة، الديوان، ص١٠٣

مبعث راحة واطمئنان "إذْ يمثّل المكان والزمان بؤرة تتشكّل بها مفاصل الحدث الشعري المنجز، ونقطة تلاقٍ نفسي وفكري بين الشاعر والقارئ؛ لإثارة الذهن، وديمومة التواصل والتفاعل مع النص"(١)، قال ابن خاتمة في ذلك(٢)

أشاقكَ سلْعٌ أم هَفتْ بك ذكــــــراهُ ... فساعاتُ هذا الليل عَنــدكَ أشــباهُ

وهل ذا البُريق التاحَ من نحو رامــةٍ ... وإلاّ فلِمْ باتت جفونكَ ترعـــــــاهُ

نَعَمْ شاقني سلعٌ وذكرى عهـــودهِ ... فآهــاً لأيــامٍ تقــضتّ بــــه آهُ

وما القصدُ سلعٌ إن نظرتُ ورامــةٌ ... ولكن لجرّى مَنْ غدا فيه مَثْــــواهُ

فقد جاء ذلك في مدار الشوق والحنين، وأضاف إلى ذلك صيغة التصغير (تصغير البرق)؛ زيادة فـي التـأثير، ودلالة على أن كُلَّ شيءٍ يأتي من تلك الديار يُحدث أثراً حميداً في النفس، ويجعلها دائمة الانشغال به، حتى تشابهت ساعات ليله، من حيثُ قيمتها النفسية، ودلالتها المعنوية، فلا يشغلُ بالَه شيءٌ سوى شوقه وحنينه إلى تلـك الـديار وساكنيها، فقد عبّر عن ذلك في عجز البيت الأخير الذي أشار فيه إلى أن شوقه لم يكن لـ (سلع) وحـسب وإنمـا لأجل (لجرّي) منْ ثوى به ومحبتي له أيضاً.

وتردّدت نجد – التي طالما ذكرها الشعراء – في شعر ابن خاتمة، في مثل قوله:(٣)

أحنُّ إلى نجد ٍ إذا ذُكرتْ نجـــــدُ ... ويَعتادُ قلبي من تذكّرها وجْـــــدُ

وما مقصدي نجدٌ ولا ذكْرُ عهــدها ... ولكن لجرّي منْ غدتْ دارَهُ نجـدُ

وقد أكّد ذلك في موضع آخر من ديوانه، من خلال ذكر بعض النباتات التي عرفت بها تلك الأماكن مثل: الأثيل وبان الجزع، حيث قال:(٤)

هلْ بالأُثيلِ وبــانِ الجــزعِ تــسليةٌ ... وما الأُثيل وبان الجزعِ لـــــولاكِ

إنّي لأهــواهُ والثــاوي بحلّتـــــــه ... ولستُ أهوى علــى التحقيــق إلاّكِ

كما كان يستحضر الأسماء التراثية؛ لإثراء النص، وما ترمز إليه من دلالة انفعالية في السياق، وما تثيـره فـي النفس من أثر فنّي، له ارتباطٌ في وعي المتلقّي، من خلال المرجعية الحقيقية المغيّبة في السياق، في مثل قوله وقد ذكر هنداً: (٥)

أســـــتغفرُ الله لا أبغيـــك مظلمــــة ... فأنتِ منّيَ في حِلٍّ ومــــــن ذاكِ

---

(١) شريف، شريف بشير، **الذات المنفية (قراءة في قافية البارودي)**، مجلة العلوم الإنـسانية، جامعـة البحـرين، العـدد١١، ٢٠٠٥م، ص٢٩١.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٠. وسَلْعٌ: جبل بسوق المدينة المنوّرة. الحموي، ياقوت بن عبد الله (٦٢٦هـ /١٢٣٠م)، **معجـم البلـدان**، تحقيق: فريد بن عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٩٩٠م، ج٣، ص٢٦٨. و رامة موضع في الجزيرة العربية،وهي آخـر بلاد بني تميم، وقيل جبل لبني دارم. الحموي، ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، ج٣، ص٢٠.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٤.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٩. ولعلّ ابن خاتمة قد تأثر بالشريف الرضي في قصيدته الحجازية التي مطلعها:

يــا ظبيــةَ البــانِ ترعــى فــي خمائلــه ... ليهنَــكِ اليــومَ أنّ القلــبَ مرعــاكِ

الشريف الرضي، محمد بن أبي أحمد الحسين، (٤٠٦هـ /١٠١٥م)، **ديوان الشريف الرضي**، تحقيق: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م، ج٢، ص٩٣ ـ ٩٤.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٢٠.

كلٌّ عليّ لهُ جنْدٌ مجنّـــــــــــــــدةٌ   يكفيكِ يا هندُ أني بعــضُ قــتلاكِ

وكان للألفاظ البدوية والصحراوية حضور في شعره، مثل الدمن والنؤي والأثافي، والحادي و العــيس، وغيــر ذلك كثير الشيوع في شعره، على اختلاف أغراضه الشعرية، قال(١)

يا حاديَ العيسِ نحو القومِ مرتهنــاً   يرمي به الشوقُ من غورٍ إلى تهمِ

رفقاً بنا في بقايا أنفسٍ خفيـــــــتْ   عن المنايا فلم تَمْتَزْ من العـــدمِ

ومن معطيات البيئة البدوية التي أفاد منها " سائق الظعن"، قال: (٢)

وما ساقَ أشـــواقي وهـــاجَ بلابلـــي   سوى سائق الأظعانِ يومَ التفــرُّقِ

وقد تشرّب شعر ابن خاتمة لغة القرآن الكريم، والألفاظ الدينية، التي شكلت حضوراً في شعره حيث ازدان بها، على تفاوت في استعمالاتها بين النصوص، وهو يعبر بذلك عن طبيعة المجتمع المسلم، وثقافته الدينية، قال: (٣)

إذا بـــدا يختـــالُ فـــي مـــشيه   فالشمسُ والغُــصْنُ لــه يــسجدانْ

وفي ما ورد من نصوص وما سوف يرد دليلٌ كافٍ لشيوع هذه الألفاظ.

الصورة الشعرية

تعدُّ الصورة من أهم مقتضيات الجمال الفني لدى ابن خاتمة، و قد شكّلت رافداً رئيساً مــن روافــد خطابــه الشعري، وعنصراً أساسياً من عناصر الإبداع الفني فيه، ووسيلة من وسائل التعبير عن المعاني، جنباً إلى جنب مع العناصر الأخرى المشكّلة للنص "فالكل هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء في العمل الأدبي" (٤) إذ كان ابن خاتمــة قد استخدم روافد شعره كلها، بما تمثّله من رقيٍّ جمالي وحضاري، عكست طبيعة البيئة الحضارية والطبيعية التي أمدّته بسخاء بكثير من مقوّمات الصورة المنبعثة من تلك البيئة، بأصباغها وألوانها، وتنوّع مكوّناتها مــن أزهــار، وطيور، ومياه وفيرة، مما أتاح للتجديد والابتكار مجالاً رحباً في شعره، أبان عن قدرتــه علــى اجتــذاب المتلقــي وهيمنته على نشاطه.

تعدُّ الصورة موازياً فنياً له في الوجدان والأحاسيس، وعامل وحدة شعورية في القصيدة، فالــصورة الــشعرية بتنوّع أشكالها وتعدّد مصادرها تعدّ من أهم العوامل التي تمنح القصيدة وحدتها وترابط عناصرها، وفي تنوّع الصور والانتقال بها من مجال إلى مجال يمنح القصيدة الحفاظ على الجمال الفني المطلوب (٥)، و يبقي المتلقّي على نشاطه في تتبع سير القصيدة، من خلال بسط جملة من الصور المتتابعة أمامه في موقف شعوري واحد.

وقد تنوّعت في شعر ابن خاتمة الصور الشعرية "وفيها يسير على هدى مدرسة شرقي الأندلس التي عبّد سبيلها كلٌّ من ابن خفاجة وابن الزقّاق" (٦)، وهو في ذلك يمتح من كل ما هو محسوس ومادي، وكانت طبيعــة الأنــدلس المترفة، وخصوبة تربتها منجماً لا تنفد كنوزه يغترف منه ما يشاء في تشكيل صوره؛ فقد تأمّل عناصرها، ونهــل

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٧

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ١٠٨.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٤. وقد أشار ابن خاتمة إلى قوله تعالى:" والنجم والشجر يسجدان ". سورة الرحمن، الآية ٦.

(٤) غزوان، عناد، **التحليل النقدي والجمالي للأدب**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص٦٥.

(٥) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية عند أبي تمام**، نشر جامعة اليرموك – الأردن، ١٩٨٠م، ص٣٠٥.

(٦) مكّي، الطاهر أحمد (مترجم)، **الأدب من منظور إسباني**، ص١٩٨. وهو رأي المستشرقة سوليدات في مقدمة ترجمتها ديــوان ابــن خاتمة الأنصاري.

من معطياتها، واتخذ من أوصافها وسيلة للتعبير عن ذاته، أو للتأمّل في قدرة الخالق جلّت قدرته، التي تعدُّ الطبيعة واحدة من آياته وشواهد آلائه، فهو يرى في جمال الطبيعة صورة من جمال بدائع الخالق،فحين يقف الشعراء وينظرون إلى النواحي الجمالية من الكون، فإنه ينظر فيها على أنها مما يعزّز الإيمان لديه ويقويه، لأن ذكر الله هاجسه، وتسبيحه وتنزيهه كان ديدنه، وفي ذلك ينحو منحى المتصوّفة الذين " إذا رأوا وجهاً جميلاً، أو سمعوا صوتاً رقيقاً، أو شهدوا منظراً رائقاً أخذوا به، ورأوا فيه أمارة على الجمال الإلهي المطلق، ورمزاً له"(١)، و يرون " أن جمال الطبيعة انعكاس لجمال الخالق"(٢) وفي ذلك دعوة إلى التأمّل في مظاهر الكون والوجود، والسرّ الذي يقف وراءه، وتبين هذه الأوصاف الجميلة قدرة الخالق عزّ وجلّ، والإشارة إلى بدائع خلقه، والتبصُّر بآلائه المتمثلة بعناصر الطبيعة المختلفة، بمثل قوله(٣)

كرّرْ لحاظَك في هذا الوجودِ تجِدْ　　عن ذلك السرِّ ما يبدو ويَحْتَجِبُ
فعنْ لطائفِهِ الأفلاكُ دائِرةٌ　　والشمْسُ حاسِرةٌ والبَدْرُ منْتَقِبُ

ويرى ابن خاتمة أن الكون بجملته يسبح لله سبحانه، وما حركات عناصر الطبيعة المختلفة من أشجار وأزهار وما تحدثه طيورها من أصوات شجية إلا تسبيح و تقديسُ لله سبحانه، قال:(٤)

هل تُبْصِرُ الأشجارَ والأطيارَ والـ　　أزهارَ، تلك الخافِضات الأرْؤُسِ
تاللهِ وهو أليتي وكفى به　　قسما يُفدّى بَرّه بالأنفسِ
ما ذاك من سُكْر ولا لِخَلاعة　　لكنْ سجودُ مُسَبّح ومقدّسِ

ثم يردف هذا الشيء بما يوضّح الصلة بين الطبيعة وجمال الخالق، فيقول:(٥)

والمحْ صحائفَ ذا الوجودِ بعين منْ　　جمعَ التّفَرُّق تستبنْ مكتوبَها
فوراء هذا الحُسْنِ حُسْنٌ قد غدا　　مطلوبَ نَفْسِكَ لو دَرَتْ مَطْلوبَها

إن ما يكمن وراء هذه الصور وما تمتلكه من تنوّع لم تكن لإبراز قدرة الشاعر على التصوير الفني وحسب، بل لبيان قدرة الله سبحانه وتعالى الذي أبدع هذا الكون، وهي تثير في المتلقّي مشاعر الإيمان بعظمة الخالق، وسعة سلطانه، وبدائع خلقه، وهو ما أكّده في موضع آخر من ديوانه، حيث قال من قصيدة تعددت مشاهدها:(٦)

فالرّوْضُ قد فَتّحَ الحَيَا في خَدّهِ　　ورْداً سبى وَرْدَ الحَيَاء المُخْجِلِ
عجباً وحتى الحُسْنُ يعْشَقُ بعضُه　　بعضاً، لقد أزرى الهوى بالعُذّلِ
لُطَفٌ من الإحْسَانِ أعْجَزَتِ الورى　　أوصَافُها، سبحانَ مُبْدِعها العَلي

(١) العوادي، عدنان حسين، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد، وظهور الغزالي**، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ص١٨٣م.

(٢) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، ج١، ص٤٦٨.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٨. ولعل الصواب في الكلمة التي في أول البيت الثاني هو (فمن).

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١١.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٥

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٤٣.

وفيها من جديد المعنى ولطافته ما يشير إلى سعة خياله، وامتلاكه عناصر الأدب الخلاّق؛ فقد جعل عناصر الطبيعة يعشقُ بعضُها بعضاً؛ لغرابة صورتها، وفرط جمالها.

وتبدو الصورة البيانية أكثر الصور دوراناً في شعره، فقد احتلت مكان الصدارة بين سائر الصور في شعر المائة الثامنة(١)، وكان التشبيه بجميع أنماطه عماد هذه الصورة، وأساس تشكيلها، وجاء ابن خاتمة بما أكسبها استلطافاً وقبولاً لدى المتلقي، و بما يلبي طموحه الفني، فإذا ما تكررت صورة من الصور عند الشعراء، فإنه يلجأ إلى عكس طرفي التشبيه فيها؛ إذْ مال في بعض تشبيهاته إلى التشبيه المقلوب " فيجعل من المستعار حقيقة، ومن الحقيقة مستعاراً" (٢)، متجاوزاً بذلك سنّة الشعراء، وما استقرّت عليه الذائقة الفنية العربية، قال:(٣)

فاعتنقتُ القضيبَ منها قواما　　　وارتشفتُ الرحيقَ منها رُضابا

فقد شبّه القضيب في ليونته وتعطّفه بالقوام، وشبّه رحيق الأزهار بطيب مذاقه وشدّة صفائه، ونقائه بالرّضاب، على طريقة مخالفة للطريقة التي تواضع عليها جلّ الشعراء في مثل هذه التشبيهات، إذ إن مألوف الشعراء هو تشبيه القوام بالقضيب، وتشبيه الرضاب بالرحيق.

وعلى كل حال فإن ابن خاتمة لم يلجأ إلى كبت مشاعره تجاه المناظر الحسنة والخلاّبة، فأعطاها من ذاته، ومن أحاسيسه، ما جعلها تعبّر عن حالته الشعورية، فذهب يصوّرها بنبضات قلبه، وقد شغف كثيراً بالأخيلة إلى درجة بحثه عن كلّ ما هو جديد ومبتكر، غير مسبوق إليه، أو أنه أعاد صياغة بعض المعاني المألوفة عند الشعراء بصورة تبدو مبتكرة، في مثل قوله " في تلوّن المحبّ والحبيب عند اللقاء": (٤)

تحمَرُّ وَجْنَتُهُ مهما مررتُ بـه　　　ويستحيل دمي أيضاً من النّظـرِ

حتى كأنّ الدمَ المفقودَ من جسدي　　　هو الذي قد بدا في خدّه النضـرِ

وكان ابن خاتمة ملحاحاً في طلب مثل هذه الصور، واستدعائها في خطابه الشعري، مما حدا به إلى غير قليلٍ من التكلُّف والإغراب، وفي كلّ ذلك كان حريصاً على تعقّب الصورة الشعرية من جميع جوانبها؛ مما أدى إلى تتابع التشبيهات وتعددها للمشهد الشعري الواحد، واستطاع أن يصل من خلالها إلى طرافة الصورة، فقد كان ممن لهم الصدارة في التشبيه بين أدباء عصره، إذ "حظي بالتميّز في الجمع بين الأداتين التشبيهية والاستعارية"(٥)، قال في صورة الفجر:(٦)

وأقبلَ الصُبحُ في جيشِ الصِبّا ملكاً　　　عَنَتْ له سُرِبَةُ الظلماء إجـلالا

كأنّما الليلُ زنجيٌّ غـدا نَهـلاّ　　　في حُمْرةٍ من سَنا الإصْباحِ فاخْتالا

كأنّما الأفقُ كأسٌ للدُّجى جَمَـدتْ　　　بحيثُ ذابَ ضياءُ الصُبحِ جريالا

(١) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية**، ج٢، ص٣٧٠.
(٢) مكي، الطاهر أحمد، **الأدب من منظور أسباني**، ص١٩٥.
(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٥.
(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٢.
(٥) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية**، ج٢، ص٣٨٠.
(٦) ابن خاتمة، **الديوان** ، ص٨٢. والجريال: صبغ أحمر.

فإن في هذا المشهد الشعري تتابعاً لمجموعة تشبيهات انبثقت من مشهد شعري واحد وهو صورة انبلاج الصبح من الليل، فقد رسم هذه اللوحة الفنية مستفيداً من دلالة اللون وإيحائه الذي شكّل القاسم المشترك بين هذه التشبيهات والرابط الفني الذي جمعها، كما استغلّ ما في تكرار أداة التشبيه (كأنّ) من تعبير عن الصدق الفني " فما كان من التشبيه صادقاً قلتَ في وصفه: كأنّه، أو قلتَ ككذا"[١]، فضلاً عن استغلاله الفائدة المتأتية من أداة التشبيه (كأن) التي تفيد توكيد المعنى "وربما يعود هذا الاستغراق لاستغراق الصورة البيانية التي يريد بعناصرها أن تبلغ المعنى الكلي"[٢] للصورة.

وما يمكن أن نلمسه من ذلك إصرار ابن خاتمة على استخدام الصور الشعرية "على نحوٍ لم يبلغه الشعراء الآخرون"[٣] فإذا أعجبه مظهر من مظاهر الطبيعة الفاتنة، فإنه يعبّر عنه بأوجز عبارة، وأوفر صورة، مما يعكس شدّة حساسيته أمام المشاهد الجميلة التي تستحوذ على نفسه، فيعبر عنها بما يعكس هذه الحساسية المفرطة، وما يكسبها طرافة وابتداعاً، واستثارة مشاعر المتلقي وتحريك كوامنه، وشحذ طاقة الخيال لديه، فإن استثارة المشاعر ليست بالأمر اليسير، وتحتاج إلى قوّة تخييلية عالية تتغلغل داخل النفس، وتستجلب إعجابها، وتنزلها منزلة السحر في قوة التأثير؛ لما تتضمنه من ملامح فنية مؤثرة ذات محتوى وجداني، في مثل قوله:[٤]

خطّ السنا ذهباً في اللازورديِّ ... فالأفقُ ما بين مرقومٍ وموشيِّ

كأنما الشُّهبُ والإصباحُ ينهبُها ... دراهمٌ سقطتْ من كفِّ زنجيِّ

وقد عدّ لسان الدين بن الخطيب هذين البيتين من السحر[٥]؛ لما لهما من بالغ الأثر في الصياغة الشعرية، ولما يمتلكانه من قوّة فنّية قادرة على إحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي.

ومن أنماط التشبيه لديه ما جاء على طريقة اللف والنشر، وشكّلت هذه الطريقة ظاهرة فنّية في شعره، ومنها ما يشير إلى عفوية التعبير، وطلاوة الأسلوب في مثل قوله:[٦]

فوشى بها مِن وَجْهِها وحليّها ... بَدرُ الدُّجى وكَواكبُ الجَوزَاء

وفيها تتابع المشبه والمشبّه به على طريقة اللف والنشر، فجاء الجزء الأوّل من هذه السمة الفنّية في الشطر الأوّل، وجاء الجزء الثاني منها في الشطر الثاني، وفيها يبدو الجزء الثاني صدىً للمعنى الموجود في الجزء الأول، ومكمّلاً له، فقد جعل بدر الدجى مقابلاً للوجه، وكواكب الجوزاء مقابلة للحلي.

- ومنها ما يفضي إلى ضروب من التكلّف في الصياغة، وإجهاد القريحة في تعمّق الرؤية بحثاً عن التشكيل الفني المتفرّد، دون أن يكون وراء ذلك مزيد عاطفة أو كبير وجدان، وقد بالغ في ذلك مبالغة يبدو من

---

(١) ابن طباطبا، محمد أحمد، **عيار الشعر**، شرح وتعليق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٩٨٢م، ص٢٧.

(٢) اللامي، خالد لفتة باقر، **مستوى الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري**، مجلة جامعة أم القرى، ج١٥، ع١٧، ١٤٢٤هـ، ص٨٨٤.

(٣) مكي، الطاهر أحمد، **الأدب من منظور أسباني**، ص ١٩٥.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٣، ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج١، ص٢٥٠ .

(٥) ابن الخطيب، لسان الدين محمد ابن عبد الله (٧٧٦هـ / ١٣٧٤م)، **السحر والشعر**، تحقيق: محمد كمال شبانة، إبراهيم محمد الجمل، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دبي، ١٩٩٥م، ص ١٥٣.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٠١.

خلالها أنه صانعٌ ماهر في الصياغة الشعرية، فقد أورد ستة عشر مشبهاً متتابعاً في بيتين متلازمين، وجاء بستة عشر مشبهاً به متتابعاً في بيتين آخرين، متلازمين ومتوازيين مع البيتين الأولين، قال[١].

وفردوسها والقُضْبُ والعَرْفُ والنّدى   وأوراقها والوُرْقُ والكُثْبُ والرّنـــدُ
وحضرتُها والرّاحُ والنقلُ والغِنـــا   ونَرجسُها والزهـــرُ والآسُ والـــوردُ
ثيابي وأعطافي ونشري ونعمتـــي   وقُرْطي وحَليي والرَّوَادِفُ والقـــدُّ
ووجهي وريقي والنهود ومنطقـــي   ولحظي وثَغْري والغدائرُ والخـــدُّ

وفي مثل ذلك تبدو براعته الشعرية، وقدرته على تصريف القول، والتفنّن في ضروبه، ويمكننا إعادة ترتيب هذه الأبيات بحيث نجعل كلَّ بيت تابعاً لسابقه استناداً على رابط التشبيه، دون أن يكون هناك إخلال بالمعنى، أو البناء الفني للأبيات، بيد أننا "في الحقيقة معه بصدد صناعة بلاغية، تستخدم في نظم الأشعار المتسلسلة والمترابطة"[٢].

وشكّل التشبيه التفريعي ظاهرة فنية في الصورة الشعرية لديه، وهو تشبيه يعتمد على تفصيل صفات المشبّه بقدر ما يريده الشاعر؛ ليجعل المشبه به أفضل من المشبّه، وقد سلك ابن خاتمة في ذلك طريق الفحول من الشعراء، وتفاوتت الأبيات التي تفصل بين طرفي التشبيه، فمنه ما جاء في بيت واحدٍ، في قوله[٣]:

فما الشَّمْسُ قَدْ لاحَتْ ضُحىً وَسْطَ مَشْرِقٍ   بأملَحَ منها، قد تَجلّتْ بِمَغْــــــرِبِ

ومنها ما تجاوز البيت الواحد إلى أكثر من ذلك، وفيه تبرز صورة الترابط بين الأبيات أكثر جلاءً، ووضوحاً، في مثل قوله:[٤]

فما وَجْدُ ثكلى أمّ فَرْدٍ أصَابَهـــــــا   وَحِيُّ ردىً فيه فأصْبَحَ ثاويــــــــا
تردّدُ فِكْرًا لا تَرى عَنْــهُ مَعْـــــدلا   وترجِعُ طَرْفَاً لا تَرَى مِنْــهُ باقيـــا
فتستنجد الصبر الجميل لخطبهــــــا   فلا تلتقي إلا خذولا وناعيــــــــا
فتهتك ستر الصبر عن برح لوعة   تعيد بياض الـصبح أسـود سـاجيا
مدلّهة ولهى يطارحها الأســـــــى   أفانين شجوٍ موحداً ومثانيــــــا
بأعظم من وجدي على فرط زلتي   وأكبر من حزني لقبح فعاليـــــا

فهذا النموذج جاء فيه وصف المشبه بستة أبيات محكمة التركيب، مترابطة الدلالة، تمثّل التشبيه التفريعي بمشابهة أحدثها ابن خاتمة في سياق مركّب بدايته (ما) النافية، وهو الحرف المختص بهذا النوع من التشبيه، ونهايته إثبات بحرف الجر (الباء) مقترناً باسم التفضيل الذي يرد على وزن (أفعل)، وفي مثل هذه الصورة من التشبيه شدٌّ لانتباه المتلقي الذي يظلُّ معلّقاً انتباهه لما يتوالى من الأبيات إلى البيت الأخير، فيقع في نفسه موقع النهاية في المشاهد المثيرة.

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٣١.

(٢) (algunas curiosides de la poesia arabigoandaluza , solidad gibert)، **مجلة الأندلس**، العدد ٣٣، ١٩٦٨م، ص٩٨. مكي، الطاهر أحمد، **الأدب من منظور أسباني**، ص ١٩٨.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٢.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان** ص٣٠. وانظر: **الديوان**، ص٨٨، و ص٢٠٨.

وقد بدا اهتمام ابن خاتمة في الصورة الاستعارية، وشكّلت مكمن الإشراق في الصورة، على نحوٍ بـدت معـه ظاهرة فنية في شعره، وأضفت مزيداً من البهاء والحيوية على المعجم التصويري لديه، ومزيداً من شاعرية النص، فهي من أهم ملكات الخيال الخلاّق لديه، قال:(١)

وأدرّ أخــلاف العطــاء تطــوّلا　　　وأنال فضلاً مَنْ يطيع ومَــنْ يــسي

وقال:(٢)

جــارت علــيَّ يــدُ النــوى بفراقــه　　　آهــاً لمــا جنــت النــوى بفــراقِ

وقال:(٣)

دع التأنّقَ فــي لــبسِ الثيــابِ وكــنْ　　　لله لابــسَ ثــوبِ الخــوفِ والنــدمِ

ولعلّ ما في هذه الشواهد وغيرها ما يبين شدّة تعلّق ابن خاتمة بالاستعارة في تشكيل صُوَرِهِ، لما لها من قيمـة أسلوبية في النص، و فيها تظهر قدرته الإبداعية العالية؛ لأداء المعنى وإثارة الإحساس بالجمال، وتحريك النفـوس، وخلق تأثيرات نصية للمتلقي، قوامها الصورة والإيقاع، وهذا هو الغالب على الغاية من البناء الاستعاري في شعره، وتبدو قيمة هذه الاستعارات، وتجلياتها في ارتباطها العميق بتجربة ابن خاتمة، من خلال النظر إليها فـي سـياقها الشعري، والوقوف على إيحائها النفسي، ففي الشاهد الأول نجده أنزل غير المحسوس بمنزلة المحـسوس، بعـد أن استعار للعطاء أخلافاً، للتعبير عن فضلِ الله عز وجل على البشر، من خلال الأثر الواضح والملموس. وفي المثـال الثاني استعار للنوى يداً؛ للتعبير عن شدّة المعاناة التي يتركها الفراق على النفس البشرية. وفي المثال الثالث استعار للخوف والندم ثوباً؛ للتعبير عن ضرورة الالتحاف بما يقي من الوقوع في الأخطار والمهالك.

وتتجسد القيمة الفنية والأسلوبية للاستعارة في الأمثلة السابقة في قدرتها على خلق الإيحاءات المتعددة، من خلال التركيبة الوجدانية لها، التي تجعل المتلقي مشدوداً إلى النص؛ لتجاوزه المعنى المباشر للوحدة اللغوية المفردة إلـى نسق فني جديد ودلالة جديدة.

وللألوان أهمية في خيال ابن خاتمة، وهي ظاهرة فنية حرص عليها في شعره، و شكّلت مبعث جمالٍ للـصورة الشعرية؛ لما تقتضيه من رمزية عالية في النص أحياناً، إذ كان يعتمد على اللون والشكل في رسم صوره الشعرية، كلما كان ذلك أكبر تأثيراً، وأكثر انسجاماً مع النسق الشعري، وأبلغ في تأدية المعنى، مع ما يتوافـق مـع اللحظـة الشعورية لإنتاج النص، قال في وصف تفتّح الأزهار، وإشراقها، وتعدّد ألوانها وانسجامها في مشهدٍ واحد،:(٤)

قد مدَّ طــاووسُ الجمــالِ جناحَــــهُ　　　فيهــا فغطّــى غُــصنَها وقــضيبَها

ما شئتَ مــن وشــيٍ بهــا توريــدها　　　توريــسها تفضيــضها تذهيبــــها

---

(١) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج١، ص٢٤١.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٧.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٦٣.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٥.

فقد أفاد من الألوان – بوصفها عاملاً من عوامل ترابط النص وتماسكه في وصف هذه الأزهار، كما أفاد من الطاووس في خيلائه ومنظره وشكله، وتعدد ألوانه وانسجامها فيما بينها، وما يتشكل منها مجتمعة من لوحة لونية زاهية، قوامها اللون الأصفر و الأحمر، والفضي والذهبي، وما توحي به دلالة الألوان مجتمعة، فضلاً عن التداخل فيما بين المستويين الواقعي والخيالي، فإن المستوى الواقعي هو الطاووس، أما المستوى الخيالي فهو الجمال.

كما أفاد من الطاووس، وقوس قزح والحدائق من حيث تعدد ألوانها واتساقها في منظر بهيج واحد، في وصف مجموعة من الطروس على ألوان أهديت له، قال:(١)

هذي طروسٌ أم الطاووسُ أم قُزحٌ ... أم الحدائق تُجلى نصْبَ أحداقِ

كأنَّ ما اخضَرّ منها بين أخْضَرِهِ ... خلالَ أصْفَرِهِ طاقاً على طاقِ

وقال في وصف البهار:(٢)

رَيحانةٌ في كُساها الخُضْرِ قد طلعَتْ ... كأنَّها الغُصْنُ في خُضْرٍ من الوَرَقِ

تكلّلتْ عمَّةً حَمْراءَ وانتقبَتْ ... تَحْكي الهِلالَ كَسَتْهُ حُمْرَةُ الشَّفَقِ

فهو لا ينظر إلى الألوان لذاتها، بل إلى ما ترمز إليه، وما تؤديه في السياق، ولم يعد يحسبها ألواناً، بل شُغِلَ بما تضيفه من مسحة جمالية على المشهد الشعري، وتنوّع أركانه.

وكثيراً ما يميل ابن خاتمة إلى تجسيد المعاني وتشخيصها، و منح الموصوف صفة ليست من لوازمه، فضلاً عن إضفاء السمات الإنسانية على موصوفاته، وبثّ الرّوح فيها، واستطاع أن يتحوّل بها من مجموعة أشياء لا تبين عن نفسها – إلاّ من خلال مظاهرها، والتناسق فيما بينها في مشهد واحد – إلى مجلس فيه من المشاعر والأحاسيس ما يجعلها أقرب إلى المجتمع الإنساني المحض، قال:(٣)

هذي الرِّياضُ تَضَاحَكتْ ... لبُكاءِ أجْفَانِ الغَمَامْ

والقُضْبُ قد رقَصَتْ بها ... طَرَباً على شَدْوِ الحَمَامْ

فقد جعل الأزهار مبتسمة من خلال تفتّحها وألوان أزهارها؛ لبكاء الغيوم وتساقط الغيث ما في ذلك من معنى الأمل والتفاؤل، وأضاف إليها تمايل الأغصان، بأثر حركة النسيم عليها، حيث جعلها راقصة تتمايل، هزّها صوت الحمام طرباً على إيقاع أصواتها الشجية.

ومن اللوحات الشعرية عند ابن خاتمة اللوحة التي تغزّل فيها بمجموعة من الورود، وتمكن بمهارته الفنية أن يجعلها شيئاً مميزاً، قال:(٤)

لولا حيائي من عيونِ النَّرْجِسِ ... للثَمْتُ خدّ الوَرْدِ بين السُّنْدسِ

ورَشَفْتُ من ثَغْرِ الأقَاحَةِ رِيْقَها ... وضَمَمْتُ أعْنَاقَ الغُصُونِ الميّسِ

وهَتَكْتُ أسْتَارَ الوَقَارِ ولَمْ أُبلْ ... للبَاقِلا تَلحَظْ بِطَرْفٍ أشْوَسَ

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٧.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٢٨.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٢.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٠.

"فهذا النرجس الوقور الذي يستحي الشاعر من نظراته، وهذا الحذر من نظرات الباقلاّء التي ترمقه بمؤخرة عينها، جعله يتردّد فيما همّ بفعله، أما صورة أستار الوقار فمن تجسيد المعاني والمجردات... ومجموع هذه الصور يرتفع بتشبيهاته التقليدية عن الألفة والابتذال، ويعطيها طابع الطرافة والجمال".[١]

واتسم شعر ابن خاتمة بكثرة الصور الشعرية، وازدحامها في البيت الشعري، وكثيراً ما يجمعها في مشهد شعري واحد، دون أن يكون هناك تنافر فيما بينها، وفي ذلك ما يشير إلى دقّة الوصف لمظاهر الترف والجمال الطبيعي، وتتبّعه للمشهد الشعري، والإحاطة بموصوفاته من جميع جوانبها، يجمعها عنصرا الصورة: الصوت والحركة، وهي انعكاس حقيقي عن خصوبة الطبيعة الأندلسية بجميع مكوّناتها، قال:[٢]

فالطيرُ تشدو والغديرُ مصفّقٌ والقُضْبُ ترقُصُ والأزاهرُ تَنْجلي

ففي هذه الصور تتبين قدرة ابن خاتمة الأنصاري في الكشف عن جوهر الجمال الفني في هذا المشهد، إذ استحضر مشهد المجالس التي كانت تُعقد في أحضان الطبيعة وضفاف الأنهار، وما فيها من تلازم بين الرقص والغناء، فصوّر الأغصان بجمالها كأنها غانية حسناء راقصة يتمايل قوامها، وتهتزُّ أعضاؤها، والطير تشدو مرددة أشجى الألحان، و تصفّق أمواج المياه في تلك اللحظة طرباً واستحساناً، أي إنه وصف تلك الطبيعة بالطروب، المنتشية، وفي ذلك ينطلق من مرجعية تشير إلى شيوع ظاهرة مجالس اللهو والطرب، وانتشارها في الأندلس.

ومثّل ذلك قوله، وقد شكّل أربع صور في بيت شعري واحد، جعل القاسم المشترك بينها الصورة الحركية والصوتية؛ مما يؤكد خصوبة عطائه الفني:[٣]

والروضُ ملتحفٌ والغصنُ منعطفٌ والزهرُ مبتسمٌ والقَطْرُ منتحبُ

فقد استمدّ هذه الصور من مشهد طبيعي واحد، وفي لحظة شعورية واحدة، وقد استغرق في التأمّل بهذا المشهد الذي أثار شاعريته؛ فأخذ يتتبع جزئياته بدقة تفصيل، ورقّة مشاعر.

الإيقاع الشعري

اعتمد ابن خاتمة على الإيقاع في موسيقا شعره، ونوّع فيه، انطلاقاً من حسّه الموسيقي المرهف، الذي تمثّل باستعمال أوزان البحور الشعرية ذات الامتلاء الموسيقي، وبالقافية التي حافظ على بريقها في شعره، فضلاً عن إدراكه ما للتقطيعات الصوتية الداخلية، المتأتية من جرس الألفاظ وتكرارها، وترجيعاتها من أثرٍ في إثراء الجانب الإيقاعي داخل النص الشعري، إذْ "يُعدُّ الإيقاع هو المبدأ المنظّم للعناصر الصوتية "[٤]، كما أن "الوزن هو الذي يجعل اللغة شعراً"[٥].

فقد اعتمد على بحور شعرية بعينها، ونأى بنفسه عن النظم على بحور أخرى كالرجز والمضارع، أما البحور التي اعتمد عليها فإنها تتفاوت في اكتنازها الموسيقي، إلاّ أنه اختار منها كلَّ ما يتوافق مع رؤيته في قدْرة هذا الوزن على التأثير في المتلقي، وحمْل الموضوع الشعري المقصود.

---

(١) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، ج ٢، ص ٣٧٣.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٢.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان** ص٤٩.

(٤) فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ص١١٩

(٥) كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣م، ص٦٦.

ومهما يكن فإن ابن خاتمة كان انتقائياً في استعماله للأوزان الشعرية، وأكثر البحور ظهوراً في شعره البسيط والكامل والخفيف والمتقارب، ويبدو أن هذه البحور شكّلت سلطاناً على شاعريته؛ لما تتسم به من مرونة في الاستعمال، وسلاسة في الانقياد للشاعر، وما فيها من عذوبة في الموسيقا، ولا أحسب أنه كان عاجزاً عن النظم على البحور الأخرى، ولعلَّ ذلك عائدٌ إلى عدم انسجامه معها، وآية ذلك قدرته الشعرية، وامتلاكه مقوّمات فنّه الشعري، وامتلاكه أذناً موسيقية مرهفة.

وقد أعطى القافية مزيد عناية؛ لأنها تعطي لوناً من الإيقاع المتكرر في نهايات أبيات القصيدة جميعها، وإعادة الأصوات التي تحدث نوعاً من التطريب، فهي "الرابط الشكلي الذي أسهم في وحدة النص، وجماليته التعبيرية"[(١)]، وما جعل القافية متفردة في شعر ابن خاتمة تفنّنه في ضروبها، لتكون ظاهرة فنية مائزة لشعره، ومن أهم صور هذه الفرادة ظاهرة التخيير، والغاية من هذه الظاهرة زيادة انبهار المتلقّي، وجلب اهتمامه، وتحقيق المزيد من الإعجاب في ضروب القافية، مما يدلُّ على قدرته على إثبات حضوره الفني في مصاف الشعراء، ومن ذلك قوله وتنشد على قافيتين:[(٢)]

وقائمةٍ في صفوفِ الرجـــال	تديرُ الكؤوسَ ولا تشـــربُ	تسْكرُ
لها أرجلٌ قد رَسَتْ فـي الثـرى	وفوقَ الثُّريا لها مَرْقـــبُ	مَظْهرُ
وتُغْشَى على أعيُنِ النَّـاسِ طـرّاً	وتَحْمِلُ كُرْهاً ولا مَعْتَـــبُ	مُنْكِرُ

ومثل ذلك قوله، وتُنشدُ على ثلاث قوافٍ "وفيها تورية":[(٣)]

مـرّ بنـا البـدرُ فـي بـرودٍ	مصبوغةٍ صبغةَ السمـاءِ	الغمـامِ السحابِ
فقـال لـي صـاحبي مـشيراً	كيف ترى البدر في السماء	الغمـامِ السحـابِ

بيد أن هذا الضرب من القافية أوقعه -أحياناً - في الإسراف والتكلُّف اللذين يُذهبَانِ حلاوة الإيقاع، و يصرفان ذهن المتلقّي إلى التفكير في هذا الحشد الكثير من الألفاظ، وهو من قبيل قدح القريحة، ورياضة القول؛ إذْ إن الرغبة الجامحة التي تطفح بها شاعرية ابن خاتمة في التفنن في ضروب القافية هي التي قادته إلى هذا التكلّف؛ لإثبات ذاته الشاعرة، وتمييزها من أهل الأدب، فهناك تركيب أجهد قريحته فيه؛ ليأتي بما هو مبتدع وطريف في ضروب القافية، مثلما ورد في قوله:[(٤)]

سبْعٌ ليَ اليـومَ أيـا بُغيتـي	لـم يبـدُ لـي منظـرُك الأقمَـرُ

(الأبدَعُ،الأوضَحُ،الأعجبُ، الأظرَفُ،الأسعدُ،المشْرِقُ،الأوسَمُ،الأجملُ،الأحسن)

مـاذا الجفـاءُ، اللهَ فـي مُغـرَمٍ	أدمُعُهُ مـن لوعَـةٍ تقطـرُ

(١) مبارك، محمد رضا، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٩٦.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٩.

(٣) ابن زرقالة، أبو جعفر أحمد بن علي (بعد ٧٧٠هـ / ١٣٦٩م)، **رائق التحلية في فائق التورية**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الحكمة، دمشق، ص٤٨.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٣٣- ١٣٤.

(تهمـــــعُ، تسفـــحُ، تسكـــبُ، تـــذرفُ، تنفـــدُ، تدفـــقُ، تسجـــمُ، تهطـــلُ، تهتـــنُ)

أيظهرُ البَـدرُ علـى بُعْـــــده وأنـــت بـــالقُرْب ولا تظهَـــرُ

(تطلـــعُ، تلمـحُ، تغـــربُ، تسعـفُ، تسعـــدُ، تشـرقُ، تنعـــمُ، تُفْضـلُ، تحســـنُ)

فقد وردت لكل بيت من الأبيات الثلاثة تسعُ قوافٍ عموديةٌ متساوية الإيقاع، تصلح كل كلمة مـن الكلمـات المتقابلة أن تكون قافية للبيت الذي بإزائها.

ولغاية إغناء النص إيقاعياً فإنه يعمد إلى الترجيع الصوتي للقافية بالتوافق مع اللفظة السابقة عليها، كلما أُتيحتْ له الفرصة، في مثل قوله(١):

يـــا لامـــحَ الربـــربِ مُـــستملحاً بـــدورَ تِـــمٍّ فـــوقَ كثبـــانِ بـــانْ

وقوله:(٢)

بحـــقِّ فـــضلِ الرســـولِ ســـولي برِّدْ بروحِ الوصالِ صالـــــي

سبى سنا حُسنِكم فـــــــــؤادي مالي وما للجمالِ مالـــــــي

وهذا الضرب من القافية وما أراده من جناس يمكن أن يُدخلا هذا الشعر فيما يسمّى بالأشـعار ذات الـصدى، وهي تقوم على توافق الحرفين الأخيرين أو أكثر من حرفين في آ خر كلمةٍ في البيت، وفي ذلك ما يمكن أن يُـشار إليه بالصناعة الشعرية التي تنقصها العفوية، وتختفي وراءها العاطفة، ويبدو " أن أبيات ابن خاتمة هذه تجيء مثالاً أزيدَ على استخدام مثل هذا التجنيس بين شعراء العرب... لكن فيها جوانب مـن الجمـال ليـست بالمـضمون، أو البلاغة، ولكنه في اللغة، وفي رنّة الصوت، وفي الإيقاع" (٣) ولهذا اللون من القوافي ما يناظره في شعر الأسبان(٤)؛ مما يدلّ على أن هذا الشعر ترك أثراً فنيّاً في شعر الأمم الأخرى، إذْ بدوا مقدرين له، ومعظمين من شأنه في البناء الشعري لديهم.

واستغلّ ابن خاتمة ما في الجناس من ثراء صوتي متداخل، ووظّفه في إيقاعات خاصة في قوافي قصائده؛ لمـا لذلك من أثر في الصوت والدلالة للألفاظ، واختار من هذا النوع من الجناس للقافية ما هو أكثر أثراً فـي الإيقـاع، وأرسخه في السمع، مثل جناس التركيب، قال:(٥)

هلْ جـسومٌ يـوم النـوى ودّعوهـا باقيـاتٌ لـسوء مـا أوْدَعـــوها

يا حُداةَ القلوبِ مـا العَـدْلُ هـــذا أَتْبِعُوهـــا أجْـــسَادَها أوْ دَعُوهـــا

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**،ص٩٣.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ١٣٢.

(٣)(algunas curiosides de la poesia arabigoandaluza, solidad gibert)، **مجلة الأنـدلس**، العـدد ٣٣، ١٩٦٨م، ص١٠٦، مكي، الطاهر أحمد،**الأدب الأندلسي من منظور أسباني**، ص٢٠١، ٢٠٢.

(٤) (algunas curiosides de la poesia arabigoandaluza , solidad gibert)، **مجلة الأندلس**، العـدد ٣٣، ١٩٦٨م، ص١٠٥ وما بعدها، وقد أوردت الباحثة أمثلة من الشعر الأسباني الذي سار على هذه النهج.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٣، المقري، أحمد بن محمد (١٠٤١هـ / ١٦٣٢م)، **نفح الطيب**، تحقيق: إحسان عبـاس، دار صـادر، بيروت، ١٩٦٨م، ج٣، ص١٧٥.

فقد جمع ابن خاتمة بين تجنيس التصريع كما في البيت الأول، و تجنيس القافية، وقد سمّى ابن رشيق هذا الضرب من الجناس التجانس المنفصل، وقال فيه:" وهو ما لا يشكُّ بتكلّفه"(١).

ومن ذلك قوله:(٢)

بغنْجٍ تلك الأعيُن النّجْـــل	وما حَوتْ من فتنٍ قلْ لي

أشعرُك الحالكُ أم مُهجتي	وقدُّكَ المائلُ أم عقلي

وقوله:(٣)

يا عذولي على تجنّيه مهلا	لا تلمني فقد بدا العذْرُ مَهْ ! لا

كلُّ عذلٍ قد صغْتَ فيه اضمحلا	عند قلبي، إذْ لا يوافي محلاّ

يبدو أن ابن خاتمة قد صاغ هذه الأبيات وأمثالها من أجل التجنيس و التقفية، وهذا الضرب من الجناس يأتي من خلال زحزحة المعنى بين الألفاظ المتجانسة؛ في سبيل إرضاء متطلبات النظم(٤)، وشاعرية النص.

واستعمل ابن خاتمة لزوم ما لا يلزم كلما وجد الفرصة سانحة له، بما لا يشكّل قيْداً عليه. في التزام ذلك في القصيدة بأكملها، أو المقطوعة، ودون مزيد تكلّف، أو إجهاد قريحة، مما يشي بقدرته على السيطرة الفنية في التشكيل الإيقاعي للنص، والترابط الإيقاعي بين أبياته في مثل قوله:(٥)

وسُمْرةُ الخال ذي، أم وشْمُ غاليةٍ	في صَفْحِ خَدٍّ بمعنى الحُسنِ مسطورِ؟

وسمطُ ثغْرٍ شهيّ الرّيقِ عاطرهُ	أم غُصنُ زَهرٍ بماء الوَرْدِ مَمْطُورِ؟

ومن ذلك قوله ممزوجاً برد العجز على الصدر، يرفده تجنيس القافية:(٦)

سائلٌ كيف حالتي وهو يدري	أن دمعي من الصبابة سائلْ

ليس شيءٌ أنكى لفرحة قلبي	منه يُصْمي الفؤادَ ثمّ يُسائلْ

ومن الظواهر التي تولّد إيقاعاً موسيقياً في النسق الشعري، ظاهرة التعطُّف، وهي أكثر تماهياً مع ظاهرة لزوم ما لا يلزم، ورد العجز على الصدر، في مثل قوله:(٧)

فتناسوا ملامتي بشجاهُم	وتناسيتُ لوْمَهم بشجوني

واعتمد ابن خاتمة على ظاهرة التصدير في توليد إيقاعه الموسيقي، واتخذت هذه الظاهرة أشكالاً متعددة، من بينها ردّ العجز على الصدر، من خلال تكرار الكلمة في أول البيت وفي آخره، قال:(٨)

---

(١) ابن رشيق، أبو الحسن علي (٤٥٦هـ / ١٠٦٥م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢م، ج١، ص٣٢٨، ٣٢٩.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠١.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٣٢.

(٤) كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ص١١٤.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٣٤.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١١٣.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٢.

(٨) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٠.

إلهـــيَ لا تفــضحْ عــواراً ســترتَهُ   فمـــا لـــي مـــأمولٌ ســواكَ إلهيـــا

ومن بينها ما وافق آخر كلمة في الشطر الأول آخر كلمة في البيت، قال:(١)

لكـــنّهم مـــن ذَرا عليـــاك فـــي نمـــطٍ   سامٍ رفيعِ الـــذُّرى مـــا فوقـــه نَمَـــطُ

ومن بينها ما وافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه من الألفاظ، قال:(٢)

رمتني النّوى قصْداً فأصْــمَتْ مقـــاتلي   وللبَيْنِ سَهْمٌ ليسَ يُخطـــي لـــه قـــصْدُ

ففي ذلك تناغم بين ما تؤديه هذه الأشكال من التصدير في الجانب الإيقاعي وما يمثله من تكرار لفظي يبرز شدّة التماسك الإيقاعي داخل النص، وبين ما تؤديه من جانب الدلالة التي نشدها ابن خاتمة منها، مثلما تشكّل في المثال الأول الذي أكّد معنى الرجاء والدعاء، بنبضات إيقاعية تحاكي نبضات قلبه، المفعمة بالأمل والثقة بمن يلوذ به وهو الخالق سبحانه واللجوء إليه في كلّ أمر من أمور حياته. وفعل ذلك في المثالين الآخرين على ما بين هذه المعاني من اختلاف في الدلالة.

الموسيقا الداخليّة للنص

لابن خاتمة قدرة على إغناء الإيقاع الشعري في النص، بواسطة تنسيق الجمل الشعرية في صورة من التناغم بين المقاطع الصوتية المتعادلة، والمتجانسة حيناً، والمتوازنة حيناً آخر، مما شكّل تدفّقاً موسيقياً صاعداً في البيت الشعري الواحد، بيد أن ثمّة مقطعاً صوتياً في نهاية البيت يشكّل قفلاً له، ويحدّ من شدّة التدفّق الموسيقي، من خلال اختلاف قافية المقطع الصوتي الأخير عن قوافي المقاطع الصوتية السابقة عليه، داخل البيت الشعري، في مثل قوله:(٣)

ما شئتَ من قَمَرٍ سَعْدٍ ، ومن كَـــرَمٍ   رَغْدٍ ، ومن حَسَبٍ عِدٍّ، ومن تَـــرَفِ

و قوله:(٤)

وقى به الله من هُلْـــكٍ ، وبَـــصّرَ مـــن   شَكٍّ، وطهّرَ من إفكٍ ، ومـــن دَنَـــسِ

وما يُلاحظ على هذه الإيقاعات أنها رُفدت بما كثّف ثراءها الموسيقي، من خلال الأثر الموسيقي الذي وقّعه الترصيع في البيت؛ مما زاد في ألق النص، وزاد من وتيرة التأثير في تحريك النفوس، وإثارة المشاعر الكامنة فيها.

وتأتي الصورة الإيقاعية في شعره على شكل تكرار الوحدات الصوتية، على سبيل المعادلة والموازنة الصرفية، استعان به في تكثيف الإيقاع،على شكل تدافعٍ موسيقي في النص، قال:(٥)

مـــن حـــرِّ أنفـــاسٍ، وخفْـــقِ جـــوانح   وصـــدوع أكبـــادٍ، وفـــيض مـــآقِ

ويحسن ابن خاتمة أسلوب التكرار الإيقاعي في خطابه الشعري، جاء به على سبيل المعادلة الصوتية، وما يمكن أن يضيف إليه من المحسّنات اللفظية كالجناس، في مثل قوله على سبيل التكرار الإيقاعي والمتجانس:(٦)

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٠، وانظر: ص ٦٣ من الديوان.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٤.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ٦٣.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٤.

(٥) ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٤٠.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٨، ابن الخطيب، **الإحاطة**، ج١، ص٢٤٦.

ذِكْرَاهُ رَاحِـي، والـصَّبَابَةُ حَـضرْتَي والـدَّمْعُ سـاقِيَتي، وأنـت الـسَّاقي

فثمة موازنة إيقاعية بين الجمل الشعرية المتلاحقة، وما وقع من جناس بين لفظتي (ساقيتي، والساقي)،ولعلّ المقصد الفني لهذه الموازنة هو التعبير عما تولّده المعاني الشعرية التي تضمنّتها هذه الموازنة الإيقاعية من راحة نفسية، وموازنة عاطفية،تتناغم مع التوازن الإيقاعي في النص.

ويأتي بالموازنة الإيقاعية في خطابه الشعري في مواضع مختلفة من القصيدة، فقد تأتي هذه الموازنة في مطلع القصيدة على سبيل حُسن الاستهلال؛ لتكون أكثر قبولاً، وأبلغ تأثيراً في المتلقّي، ومن ذلك قوله:(١)

هذي الحـدوجُ فـأين عفْـرُ ظبائهـا هذي البـروج فـأين زُهْـرُ سـمائها

فقد اعتمد على الترجيعات الصوتية، المنبثقة من بنية دلالية وصوتية واحدة، حيث قابل بين بنيتين صوتيتين في هذا البيت، قوامها الموازنة الإيقاعية، والجناس، والتكرار، بين ألفاظ الشطر الأوّل من البيت، و ما يوازيها من ألفاظ الشطر الثاني.

- وقد تأتي الموازنة في مواضع أخرى، زيادةً في التدفُّق الإيقاعي، وإثراء الجرس الداخلي فيه، من خلال تلك الترديدات الصوتية، التي كثرت في شعر ابن خاتمة، وشكّلت عنصراً رئيساً في البنية الإيقاعية للنص، ومثال ذلك قوله:(٢)

قد صنّفَ الحُـسْنُ منـه كـلَّ مُتّفـقِ وألّفَ السعدُ منه كلُّ مُخْتلـفِ

ويمكن إعادة ترتيب هذا البيت بصورة أخرى لتتبين طريقة قراءته منطوقة، فضلاً عما في هذا البيت من طباق وتكرار بين طرفيّ البيت، يعملان على زيادة الإيقاع فيه:

قد صنّف الحُسن منه كلّ مُتفـقِ

وألـّف السعـدُ منه كلّ مُختلفِ

بيدَ أنّ قوام المقابلة بين البنيتين الصوتيتين هي الموازنة الإيقاعية، و الصرفية، والطباق، والتكرار؛ لتتناغم هذه الإيقاعات المتوازنة مع المعنى الشعري المقصود.

جرس الألفاظ والحروف ودلالته في الإيقاع الشعري:

كان لرهافة حس ابن خاتمة دور في إدراك ما للحروف من دور في الجرس الموسيقي للنص، وعليه فقد عمد إلى استعمال الألفاظ المتضمنة بعض الحروف ذات الجرس الموسيقي، وأدرك ما بين هذه الألفاظ من ترابط، وما في حروفها من جرْس يحاكي المعنى الشعري المقصود، وما فيها من تكرار لغوي اتخذه أسلوباً تأثيرياً وإيقاعياً، بدا وكأنه تكرار صوتي على مستوى الحروف والألفاظ والتراكيب، قال:(٣)

بَـدَتْ فـشدتْ فـي مـساقِ حَـسَنْ فأحْـسَنْتِ أحْـسَنْتِ أمَّ الحَـسَنْ

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٨٢.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان** ، ٦٣.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٩٥.

فقد اجتمع في الألفاظ المشكّلة للنص المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي و المستوى الصوتي في آنٍ واحد؛ فحين وصف الفتاة بطائر الحسّون المعروف بجمال منظره، وحسن صوته، اختار لها معنى الحُسن، وكرّر فعل (أحسنت) مرتين، فضلا عن تكرار حرف السين خمس مرات وما فيه من جرس صوتي، يحاكي صوت هذا الطائر، وفي ذلك مواءمة بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، ففي "حوزة اللغة نسق كامل من المتغيّرات الأسلوبية الصوتية، مثل الجناس والتكرار والمحاكاة الصوتية للطبيعة" (١)، ويرد في هذا المدار قوله:(٢)

وغانيةٍ تغنينا فتُغني ... بمنطقها الأغنّ عن الأغاني

تثنّتْ فانثنتْ مثنى شجونٍ ... تهيجها المثالثُ والمثاني

فقد عاقب بين حرفي الغين والنون في البيت الأول بشكل متكررٍ ومتلازم، واختار مكان الغين الحرف الأول من الكلمة الأولى، والحرف الثاني من الكلمة الثانية، والحرف الثالث من الكلمة الثالثة، وكذلك فعل في البيت الثاني من حيث تعاقب حرفي الثاء والنون، فضلاً عن ترديد حرف النون في البيتين، إذْ جعله قاسماً مشتركاً بينهما، وفي ذلك يبدو النص أكثر إيقاعية بتواتر الحروف المتشابهة.

المحسّنات البديعية واللفظية ودورها في إغناء النص

يعدّ ابن خاتمة الأنصاري أبرز مَنْ يمثل الأسلوب البديعي في عصره (٣)، فقد حفل شعره بأنواع البديع المختلفة، وتنوّعت ضروبه وهيئاته، وكانت تطربه تلك الأنواع، فقد بدا هذا الأسلوب واضحاً وجليّاً في ذلك الطابع المميز الذي يُعنى بالطباق والجناس والتورية والترصيع، واللف والنشر، والتخيير، وغير ذلك من معطيات الفنون البلاغية، وجاءت المحسّنات البديعية لإثراء إيقاعه الموسيقي تارة، ولإبراز معانيه بصورة أكثر إشراقاً تارة أخرى، وقد تراوح استعماله لها بين عفوية التعبير وسلاسته، وبين التكلّف الذي أفضى به إلى الإملال؛ مما قلل من أهميته في النص، وقلل من جودة شعره في هذا الجانب.

وكان الجناس الذي يمثل نسيجاً زخرفياً متداخل الكلمات مفرط الكثرة في شعره، فهو من أبرز المحسنات اللفظية ظهوراً في شعره، للخاصية الصوتية فيه، فإن "الجانب الصوتي يكاد يكون هو الركيزة التي يعتمد عليها فن الجناس" (٤).

ولشدّة شغف ابن خاتمة في البحث عن المستويات الصوتية المنبثقة عن الجناس، وما يمثّله من جاذبية موسيقية، وإيحاء سمعي، فقد دفعه ذلك إلى تأكيد حضوره في شعره، حتى بدا مقصداً أسلوبياً، يتكامل فيه التنغيم الموسيقي المطلوب مع العناصر الأخرى، في مثل قوله: (٥)

إنْ حُلْتُ عنْ عهدي لكم جَفْوَةً ... لا حلّني الله ولا حنّ لي

وقوله:(٦)

---

(١) غيرو، بيير جيرو، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: المنذر العياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت، القاهرة، ط١، ص٤٠.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ١١٣. وانظر: **الديوان**، ص٧٩.

(٣) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية**، ج٢، ص٢٨٠.

(٤) سلطان، منير، **البديع تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨م، ص٨٢

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ١٠٦.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠١. ورد في الديوان الشطر الثاني (على شكل) ولعل ما أثبتناه هو الصواب، لإقامة الوزن.

أذهلنــــي الحـــبُّ فـــلا ذهـــنَ لـــي يمتـــاز شـــكلٌ فيـــه عـــن شـــكلِ

ففي هذين المثالين تتبدى قصدية ابن خاتمة من هذا التشكيل اللغوي، بيد أننا أمام صناعة لفظية جاء بها بطريقة فنية عالية، لا تخلو من مظاهر التكلُّف وجمود العاطفة.

ويأتي الجناس حسب ما يريده الشاعر، من خلال اختياره الألفاظ ذات النغم الموسيقي المتشابه وترتيبها ترتيباً خاصاً، ينطلق مما تحدثه من إيقاع، إذ يشكّل الجناس جزءاً رئيساً من بنية النص الصوتية والإيقاعية؛ وغالباً ما تأتي صوره متتابعة، أي إن طرفي الجناس متلازمان، مما يشكّل تتابعاً موسيقياً، يثري الجانب الإيقاعي للنص، بما هو أعمق مما ينجزه الوزن والقافية، أو أنه يكمل ما يتشكّل منهما، إذْ "تُحدث قيم الصوت الذاتية أثرها الأسلوبي في موسيقا الشعر بمعزلٍ عن الوزن والقافية"(١)، قال:(٢)

أســـعد بليلـــة مولـــدٍ عـــمَّ الـــورى للمـــصطفى عنهـــا ســـنىً وســـناءُ

وقوله:(٣)

كيف الخَلاصُ لمثلي مِنْ هواكَ وقَدْ رَمَى بيَ الوَجْدُ في أشْـراكِ أسْـراكِ

فقد وقع الجناس بين (سنى، وسناء) في المرة الأولى، وبين (أشراك، وأسراك) في المرة الثانية، على ما فيهما من تقارب في المعنى البعيد، واختلاف في المعنى القريب.

وقد يأتي الجناس بأكثر من صورة في البيت الواحد، في مثل قوله:(٤)

لـــيس شـــيء أبهـــى وأبهـــر مـــرأى مـــن بـــدور تـــديرها أعنـــاقُ

فقد جاء الجناس متلازماً بين (أبهى وأبهر) على صورة أفعل التفضيل، وجاء بين (بدور وتدير) على صورة جناس بين اسم وفعل، لما يؤديانه من دور في الدلالة التي تغيّاها ابن خاتمة، وما يؤديان من ترابط فني في النص قوامه التكرار اللفظي.

ومن ضروب الجناس الذي تفنّن في استعماله الجناس الذي تتغير فيه مواقع الحروف في اللفظة الواحدة، وهذا الضرب من الجناس فيه قدر من التكلّف لا يخفى، لاسيما إذا كان متلازماً، بيْدَ أنه يضفي حلية فنّية على النص، تتمثل في المستوى الصوتي، قال في ذلك:(٥)

يا واسعاً ضاقَ خَطْوُ الخلْقِ عن نعمٍ منه إذا خَطَبوا فـي وَصْـلها خَبَطـوا

و قوله: (٦)

من كفِّ بارعَـةِ الجَمـالِ بديعـةٍ ترْبـي علـى الأوْطـارِ والأطْـوارِ

(١) هلال، ماهر مهدي، **الأسلوبيّة الصوتيّة بين النظريّة والتطبيق**، مجلّة الحسين للأبحاث والدراسات، جامعة الحسين بن طلال، العدد١، ٢٠٠٦م، ص٦٩.

(٢) لسان الدين بن الخطيب، **نفاضة الجراب في علالة الاغتراب**، ج٣، ص٣١٩.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٩.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٢٢.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٤٠.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٧.

فقد وقع الجناس في البيت الأول بين (خطبوا) و(وخبطوا) من خلال تناوب مكان الحرفين الباء والطاء على مكان واحد، فضلاً عن اشتراكهما بالجناس مع لفظة (خَطْو) في الشطر الأول من البيت، ووقع في البيت الثاني بين (الأوطار) و(الأطوار) من خلال تناوب الحرفين الواو والطاء على مكان واحد أيضاً.

ومن ضروب الجناس الذي تفنن ابن خاتمة في استعماله جناس العكس والتبديل، "وهذا الضرب من التجنيس له حلاوة وعليه رونق" (١) وهو أكثر تأثيراً في المستوى الصوتي من المستوى الدلالي، إلاّ أنه قليل الدوران في شعره قياساً بأنواع الجناس الأخرى، ومنه قوله: (٢)

أوَ ما ترى وجهَ الزمان قد اكتسى ... كعذارِ آسٍ أو كآسِ عِذارِ

هيفاءَ تُحمى عن تخالسِ ناظرِ ... بِشفارِ سُمْرٍ أو بسُمْرِ شِفارِ

وأكثر أنواع الجناس حضوراً في خطابه الشعري جناس الاشتقاق، لِما له من دورٍ فاعل في البنية الإيقاعية في النص، وما يؤدي من تنوّع في المعاني، إذْ تشكّل "تقلّبات الأبنية في الاشتقاق وسطاً خصباً لتنامي الدلالة الصوتية، وتدافع المعاني على أصول الألفاظ"(٣)، وهو ما يؤكد العلاقة المتلازمة بين المعنى والصوت؛" فالوزن... لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذن بناء صوتي – معنوي" (٤)، فإن "الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى"(٥) بصورة متكاملة.

وربما أخذت ابنَ خاتمة نزعتُه إلى استيفاء أنواع الجناس، إلى التعقيد اللفظي، في مثل قوله في وصف الربيع(٦):

تذكي بلابله البلابل لوعة ... ولربّ بلبالٍ يهيجُ لبلبلِ

فقد أكثر من البلابل في البيت، وقد وردت بمدلولات متباينة، فقد جاءت اللفظة الأولى منها بدلالة الجمع عن الطائر المعروف بطلاقة اللسان، وجاءت الثانية بصيغة الجمع عن الهمّ، وكناية عن شدّة الهمّ والوسواس، وفي الشطر الثاني وردت الأولى بدلالة المفرد عن الهمِّ المذكور في الشطر الأول، وكذلك فعل مع (بلبل) الذي ذُكر جمعه في أول الشطر الأول من البيت، وجعله مقابلاً له.

ومن ذلك قوله: (٧)

لعلّ الذي قام الوجود بجوده ... يعيد بحُسْن اللُّطف حاليَ حاليا

فإن الجناس وقع بين (الوجود) التي تعود إلى الجذر "وجد "، وبين (بجوده) التي تعود إلى الجذر الثلاثي "جود"، وما توهمان من أنهما من جناس الاشتقاق. كما جانس بين (حالي) – وياؤها ياء الإسناد للمتكلم – وبين (حاليا) اسم الفاعل من (حلا)، وفي كلتيهما يتولّد الترجيع الصوتي، بشكل تبدو فيه الصنعة واضحة، ويبدو فيها وفي مثيلاتها

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين (٦٣٧هـ / ١٢٣٩م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت،١٩٩٥م، ج١، ص٢٥٥.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٦ – ٧٧.

(٣) هلال، ماهر مهدي، **الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق**، ص٧٣.

(٤) كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ص٦٦.

(٥) رينية ويليك وأوستن وارن، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢م، ص٢٢.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٢.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٩.

الجهد الكبير في اصطناع الحيل الصوتية، والتلاعب بالألفاظ، والجناسات من كلّ نوع، بيْدَ أنه ينمُّ على ذكاء فنّي لاسيما فيما وقع بين اللفظين الأخيرين من البيت (حاليَ، حاليا).

الثنائيات الضدية

إن لهفة ابن خاتمة على إيجاد مساحة واسعة من التأثير في الجانب الإيقاعي المتلازم مع المعاني الشعرية جعلته يميل إلى استعمال الثنائيات الضدية من طباق ومقابلة في أماكن متباينة في الصياغة الشعرية، وبأوجه مختلفة؛ مما شكّل ترجيعاً للمعنى على جهة التضاد، وترجيعاً صوتياً على جهة التنغيم، تتبلور مهمته في تثبيت المعنى في النفس؛ لما تضيفه ظاهرة الطباق على القول من رونقٍ وبهجة، وتقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني، وتجلو الأفكار(١)، قال:(٢)

تَطلّعُ عن صُبْحٍ من الوجه نيّرٍ وتغربُ عن ليلٍ من الشّعرِ مسوَدِّ

فقد جعل كلّ لفظة من ألفاظ الشطر الثاني من البيت تقابل ما يوازيها من ألفاظ الشطر الأول على جهة التضاد، وما يمثل ذلك من ترجيع معنوي، ومستوى إيقاعي، غايته في ذلك بيان جمال صاحبته وهي مقبلة بوجه مشرق إشراق الصبح، وهي مدبرة بشعر أسود كسواد الليل.

وقال(٣):

عجباً لأزمانٍ تسرُّ عبيدَها وتسيء للأحرار من أبنائها

فقد وظّف الطباق في هذا السياق الشعري للتعبير عن رؤيته للأمور في عصره؛ إذْ إن الأمور تسير بعكس طبيعتها، دلالة على رداءة الدهر.

كما ورد الطرف الأول من الطباق في الشطر الأول من البيت وورد الطرف الثاني في عجزه؛ مما شكّل ترجيعاً معنوياً، وترديداً صوتياً.

ويأتي ابن خاتمة بالطباق للتعبير عن معانيه المختلفة، فعلى سبيل المثال قوله:(٤)

في راحتيك حياة الروح والبدن وفي رضاك مجالُ السرّ والعلنِ

فقد اتخذ من الطباق في هذا البيت وسيلة فنية للتعبير عن تمكّن المقصود بالحديث من قلب الشاعر، وهيمنته على نفسه، فأوقع الطباق في لفظتي (السرّ والعلن)، للتعبير عن الرضا في الحالين؛ لتأكيد صدق محبته، في الظاهر والباطن.

وفي مدار آخر قال:(٥)

أبَعدَ مشيبٍ تستجدُّ شبيبةً وبعدَ هوىً تبغي عمىً أو تعاميا

فقد جاء الطباق في (مشيب وشبيبة) في الشطر الأول وفي الشطر الثاني (عمىً و تعاميا)، وما فيهما من صورة جناس ناقص، وما يوهم به؛ للتعبير عن استحالة عودة الماضي، وإن بذل المرء جهدَ استطاعته.

(١) عتيق، عبد العزيز، **علم البديع**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٨١.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٦.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٨٤.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٧.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٩.

كما يأتي الطباق للتعبير عن تشابه المتناقضات بالنظر إلى رؤية الشاعر لطبيعة الأشياء والسير بضدّها، وإبراز حقيقة الشيء، مهما حاول صاحبها إخفاءها، واستنكار التصرّف بزيف الأمور وليس بحقيقتها، قال:(١)

أيــــا رحمـــــةً إلاّ لمـــشغوفِ حُبّهـــا   حنانيكَ فـــي صــبٍّ أُهيــل مغــرِّبِ

صـــدوقٌ كأفّـــاكٍ، وفـــيٌّ كناكـــثٍ   كتومٌ كبوّاحٍ، بريءٌ كمذنـــــــــبِ

وبذلك فإن غاية الطباق الذي استعمله ابن خاتمة في شعره، تثبيت المعنى في نفس المتلقّي، وبقاؤه حاضراً فـي نفسه "لأنّ الضدّ أقربُ خطوراً بالبال إذا ذُكر ضده" (٢)، وبيان قيمته في السياق بالإشارة إلى ضدّه، فـإن "معرفـة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما تتمّ من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات" (٣).

وقد يأتي بالطباق متلاحقاً؛ أي إنَّ طرفي الطباق متلازمان، لا فاصل بينهما؛ للدلالة على سرعة انتهاء الأمـر وانقضائه، ما بين بدايته ونهايته، (إيابه وذهابه) في مثل قوله:(٤)

مـــا كـــان بـــين إيابـــه وذهابـــه   إلاّ كمـــا رجـــعَ النـــواظرَ رامـــقُ

ولشدّة تعلّقه بالمحسّنات اللفظية و المعنوية، فإنها تزدحم ــ أحياناً – في البيت الشعري الواحد، وربمـا اجتمـع الجناس والطباق بين لفظتين اثنتين، في مثل قوله:(٥)

وعدتَ بالفضل في وردٍ وفـــي صـــدرٍ   بالجود إنْ أقسطوا والحلم إنْ قــسطوا

فقد طابق بين (ورد) و(صدر)؛ للدلالة على عموم فضله في كلا الحالين المتضادين، وجمع الطباق مع ما يوهم ظاهره أنه جناس ناقص في آنٍ واحد بين لفظة (أقسطوا) وبين لفظة (قسطوا)، على افتراق في المعنى وتضاد فيه، وتشابه في الرسم الإملائي بينهما؛ فإن معنى الأولى العدل، ومعنى الثانية الجور.

ومما يُشار إليه في هذا المدار قوله من قصيدة في وصف مظهر من المظاهر الجمالية للمرأة:(٦)

ما بالُ خلخَاليــك قَــدْ صَــمَتا ومــا   لوشَـــاحِكِ الجَـــوّال فـــي تَحْنـــينِ

فقد جاء الطباق ليوضّح المفارقة بين صمت الخلخال في الشطر الأول من البيت، وحركة الجوّال فـي الـشطر الثاني منه، وبذلك فإن هذا الطباق يأتي أشدُّ نفاذاً في الدلالة، فالتحنين في هذا السياق ضربٌ من التصويت الـشديد الذي هو الاشتياق، مقابل الصمت الذي اتسم به الخلخال، وفي ذلك تعبير عن المظاهر الجماليـة لـصاحبته التـي اتسمت بدقّة الخصر، وامتلاء الساقين.

التورية والتوجيه

شكّلت التورية ظاهرة فنيّة، سارت بين شعراء الأندلس، لاسيما في القرن الثامن الهجري، وكانت تشكل رافـداً من روافد إبداعهم الشعري،" وهذا الغرض عمدة في باب السحر، لما يعقّب من قوّة التعجّب"(٧)، ولقد توسّـع ابـن

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٧٣.

(٢) بدوي، أحمد أحمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٤٤٧.

(٣) الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير**، جدّة، ١٩٨٥م، ص٢٩-٣٠.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١١٤.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٣.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان** ص٦٨.

(٧) ابن الخطيب، **السحر والشعر**، ص٥٣.

خاتمة في هذه الظاهرة توسّعاً يشهد له بالابتكار والتفوّق، وأبدع فيها أيما إبداع، مستعملاً منها ما هو واضح قريب الدلالة، وهذه سيما براعة، ودقة استعمال، وآية إتقان، وقد تنبه أحد تلامذته (ابن زرقالة) إلى هذه السمة، فجمع التورية التي وقعت في شعر ابن خاتمة في مصنّفه "رائق التحلية في فائق التورية "؛ لكثرة ولوعه بها ، وشيوعها في شعره، حتى أصبحت شاهداً على مهارته، ودقة صنعته، قال ابن خاتمة:(١)

أشكو إليك من الزمان تحاملاً في فضِّ شملٍ لي بقربك جامعِ

فلو انني ذو مذهبٍ لشفاعةٍ ناديتهُ يا مالكي كن شافعي

فقد وقعت التورية في قوله "يا مالكي كن شافعي" ويشير المعنى الظاهري إلى الطلب من صاحبه التحول من المذهب المالكي – وهو مذهب أهل الأندلس – إلى المذهب الشافعي، إشارة إلى مذهب كلٍّ من الإمامين مالك والشافعي، بينما المعنى الآخر يفيد معنى التّملُّك والشفاعة.

وقال(٢):

مهاةٌ جرى ماءُ الحياة بثَغْرِها رُضاباً أعاذتهُ المَنونُ بعَقْرَبِ

فقد ورّى بالعقرب عن شعر الصدغ، لما بين الاثنين من تماثل في الشكل، فثني خصلة الشعر المتدلي على الصدغين يشبه صورة العقرب من حيث التواء ذنبها، فضلا عن أثر كل منهما في الإنسان، وما يمكن أن يكون هذا الشكل أمناً للحبيبة أو تعويذة لها.

وقال في مخاطبة لسان الدين بن الخطيب، وقد وفد على غرناطة آنذاك:(٣)

أقول ودمع العين نصْبُ عيوننا ولاح لبستان الوزارة جانبُ

أهذي سماءٌ ؟ أم فناءٌ سما به كواكِبُ غضّتْ عن سناها الكواكبُ

فإنه ورّى بدمع العين وهو مكان فسيح للسان الدين دائم الماء والخضرة، يتنزّه به، ويقضي أوقات فراغه فيه، ويستقبل فيه العزيز من ضيوفه، وأما التورية الأخرى في هذا النص، فكانت في كتاب لسان الدين الموسوم بـ "بستان الدول"(٤)، غايته في ذلك الثناء على مضيفه لسان الدين بن الخطيب بصورة فنية بعيدة عن المباشرة؛ لتكون أبلغ أثراً في نفسه.

ومن حيث التورية بالأعلام فلم يرضَ منهم إلا بمن ضرب بجرانه في الآفاق، ويعتدُّ بسلطته الأدبية، إذ اتخذها وسيلة من وسائل التأثيرات النصية، من الناحيتين الدلالية والجمالية، فإن "الشخصية التراثية تتحول عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حيّة لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي"(٥)، ومن بين هؤلاء الأعلام بديع الزمان الهمذاني، قال ابن خاتمة من قصيدة هجر فيها حرف الراء، ردّاً على رسالة أرسلها إليه أحد الأدباء:(٦)

(١) ابن الخطيب، **الإحاطة**، ج١، ص٢٤١. وقد وردت التورية في هذا المعنى أيضاً في **رائق التحلية وفائق التورية**، ص٢٩، ٣٥.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٢.

(٣) ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٤٤.

(٤) ابن الخطيب، **ريحانة الكتّاب، ونجعة المنتاب**،ج١، ص٢١. وكتاب بستان الدول لم يصل إلينا.

(٥) مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٨.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٠٨، ابن الأحمر، **نثير فرائد الجمان**، ص ١٨٢.

مـــزجَ البلاغـــة بالجزالـــة مـــوجزا وأتى به في الحُـسْن بِـدعاً مُعجـزا

يَنْسَابُ بينَ حلاوةٍ وطــــــــــــلاوة جَمَعَ البَديعُ بها البَديعَ فأوْجَــــــــزا

كما شكّل استحضار هذه الشخصية التراثية في هذا الموضع نجاحاً في توظيفها فنياً في بنية النص؛ لانــدماجها في السياق، فإنه "ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنياً من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنيـة النص، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالته الكلية، وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف، أو مدى تخالفه مـع المرجع التاريخي" (١).

ومن مصادر التورية والتوجيه التي أكثر ابن خاتمة استعمالها في شعره، علم العروض، يجمـع لـه التوريـة بالمشاهير من الأعلام، قال يصف طائراً:(٢)

تُغنّـــي مديـــداً ومهمـــا يقُـــــــــلْ لهـــا بـــدّلي وقّعَـــتْ فـــي الـسّريعِ

ومـــــــن عجَـــــبٍ أنّ تـــــسجيعها بديعٌ ولمْ تـــدرِ ســـجْعَ البديــــــــعِ

لقد عبّر من خلال هذه التورية عن صوت الطائر الموصوف، وتفاوت إيقاعاته الصوتية، بـين التراخـي، والسرعة، مع وجود التناغم في ترجيعاته الصوتية، على الرغم من هذا التفاوت، ففي البيت الأول إشارة إلى المديد والسريع وهما من البحور الشعرية المألوفة.

أما البيت الثاني فكانت التورية في بديع الزمان الهمذاني، إذ كان يرى قيمة البديع في طريقتـه فـي الكتابـة، والاتكاء على السجع في بنية نصوصه، والتفاوت في طول سجعاته بين السجعة وأختها، لتُعطي تنغيماً خاصّاً للنص، وما لذلك من دلالة للشخصية في السياق "فالمعنى القصدي لاسم العلم داخل النص لا يعتمد على دلالة الاسم المجرّد فقط، ولكن على دلالته في السياق، أو بالأحرى على التفاعل بينهما، وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقي"(٣).

وشكّل القرآن الكريم رافداً من روافد التورية لديه، وجمع بين دقة الإحساس بخفايا الـنص الـذي وردت فيـه التورية، وبين تمثّل روح النص القرآني، قال:(٤)

إذا بـــــدا يختــــال فـــــي مـــــشيه فالـــشمس و الغـــصنُ لـــه يـــسجدان

فقد ورّى بقوله تعالى "والنجم والشجر يسجدان" (٥) بتغيير بعض ألفاظ الآية الكريمة، بتغيير لفظة الـشجر فـي الآية الكريمة بالغصن وهو جزء منها في النص الشعري،وأخذ لفظة (الشمس) من آية كريمة أخرى مـن الـسورة نفسها، وهي قوله تعالى "الشمس والقمر بحسبان"(٦)؛ ليدلّل على أن ما في السموات ممثلة بالشمس، وما في الأرض ممثلة بالغصن تسبح لله عزّ وجل.

وكان ابن خاتمة الأنصاري يسعى للبحث عن كلّ ما يحتمل أكثر من دلالة في النص القرآني، بما يسمّى فـي البلاغة العربية بالتوجيه، وهو نوع من طبقات المعنى، قال:(٧)

(١) مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، ص ٨.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٢٤.

(٣) مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، ص٥٠.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٤.

(٥) **سورة الرحمن**، الآية ٦.

(٦) **سورة الرحمن**، الآية ٥.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٤.

آياتُ جودٍ تجلّت في الوجـود ضُـحىً　　ظلّت له فئـة التـضليل فـي عـبَسِ

فقد وقع التوجيه في سورتي: "الضحى" و" عبس" من خلال الإشارة إليهما، دون الدخول بتفصيل آياتهما، بقصد بيان ما لآلاء الله سبحانه وتعالى من وضوح كوضوح شمس الضّحى وإشراقها، وما للمشركين من عدمية وانكسار بسبب آيات الله الباهرة، مع ما في ذلك من توافق وانسجام بين (تجلّت وضحى) وكذا بين (التضليل وعبس).

الروافد التراثية (المؤثّرات النصّية)

تعدّ مرجعية ابن خاتمة الأنصاري الفكرية والدينية والعلمية الرافد الرئيس لشعره، إذ شكّل شعره صدىً لهذه المرجعية، فالمعطيات النصيّة في شعره تحتقب مرجعيات تراثية ذات أبعاد أدبية ودينية، وتاريخية وعلمية وفكرية، تتجاذبها بنية القصيدة في سياق إحياء تلك المرجعيات، فهو يتضمن بعض مظاهر التراث المخبوء والظاهر في أثناء توظيفه لتلك المظاهر في البناء الشعري، دون أن تشكّل عبئاً ثقيلاً عليه، أو أن تكون دليلاً على قصور أداته الفنية، بل تزيده قوّة وثراءً وتنوّعاً في مصادره، إذ إن عملية الإفادة من هذا الموروث تتم بوعي كامل، ومقصود، وبذلك تتحقّق المواءمة الصياغية بين الذاكرة والوعي، في التعبير عن المعاني الشعرية، وفي ذلك دلالة على سعة اطلاعه، وتشعّب معارفه، وغزارة علمه، فقد جاء شعره مشبعاً بهذا الموروث، وأخذت هذه الروافد مساراتٍ متباينة بين الخفاء والتجلّي، بما هيأ لها سبل الإفادة منها بصورة أفضل، وبما حقّق له إثراء معاني شعره، وإغناء أخيلته، وتجويد أسلوبه.

وكان أكثر إفادة من الموروث الأدبي الخاص بكبار شعراء العربية في مختلف عصورهم وتباين أماكنهم، وهو في ذلك يؤكّد شاعريته، وخصوصية التعبير عن معانيه، دون أن يكون ذلك تقليداً أو محاكاة، فإنه " يمكن أن تستخدم كلمات شخصٍ آخر؛ لكي يعبّر الإنسان عن نفسه، دون أن يغفل أن هذه الكلمات صدرت عن شخص آخر، وهي حالة النصوص المقتطعة من المؤلفين الذين يُحتجُّ بأقوالهم، أو يُعتدّ بسلطتهم الأدبية "[1] ومن بين هؤلاء الشعراء الذين تأثر بهم أبو الطيّب المتنبي، فقد أفاد منه فيما يتعلّق بالصياغة الشعرية،أو بمضمونها، قال ابن خاتمة[2]

يـا واديَ الحـيِّ والأمـواهُ ثاعبـة　　واحرَّ قلبـي لـذاك المـورد الـشبمِ

فقد نظر إلى قول المتنبي:[3]

واحـرّ قلبـاه ممـن قلبـه شـبمُ　　ومن بجـسمي وحـالي عنـده سـقمُ

لقد أحسن ابن خاتمة هذا الاختيار من النص الغائب المتمثّل بقصيدة المتنبي، حيثُ كان اختياراً دقيقاً وموفّقاً، يتفق مع المعنى الشعري الذي أراده ابن خاتمة في النص الحاضر وهو التغنّي بجمال الطبيعة وإبراز مفاتنها، في الوقت الذي أراد منه المتنبي العتاب لممدوحه سيف الدولة الحمداني، ولذلك فإن هذه العلاقة التفاعلية بين النص الغائب (نص المتنبي) وبين النص الحاضر (نص ابن خاتمة) تحدث قوّة تأثيرية، من خلال التماس بين المعنى السياقي، والثقافة المختزنة في ذهن المتلقي، ليس بمقدور أحدهما أداءها منفرداً في هذا السياق.

وقال ابن خاتمة أيضاً:[4]

(١) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب**، ص١٠٠

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٧.

(٣) المتنبي، أحمد بن الحسين (٣٥٤هـ / ٩٦٥م)، **ديوان المتنبي**، دار الجيل، بيروت، ص ٣٣١.

(٤) **الديوان**، ص ٩٧.

خفيتُ عن كلّ شــيءٍ غيــرَ عــشقكمُ ... من السقام، ولولا الطبــعُ لــم ترنــي

وهو مأخوذ من قول المتنبي:(١).

كفى بجــسمي نحــولاً أننــي رجــلٌ ... لــولا مخــاطبتي إيّــاك لــم ترنــي

فقد أراد ابن خاتمة التعبير عن منزلة محبوبه في نفسه، ومدى ما يلقاه من السقام الرامز إلى المعانـــاة بـــسبب العشق والغرام، وتفرّده بذلك، في حين أراد المتنبي من هذا المعنى الشعري الفخر والمباهاة الذاتية. وبغض النظـــر عن التفاصيل الخاصّة بالنص المقتبس فإن المتلقّي يمكنه أن يلتقط مجموعة من الإيماءات التي تساعده علـــى فهـــم المعنى الموجود في النص الحاضر، ولعلّ من أبرزها شدّة المعاناة وتحمّل المصاعب في سبيل التأثير فيمن يحـــبُّ والوصول إلى قلبه.

وابن خاتمة يبحث في مستوى آخر من التعبير عن معانٍ كانت مقصورة على أدباء بأعيانهم؛ مما يؤكّد قدرتـــه على المنافسة بين كبار الشعراء، مهما تقدّم زمانهم، وتأخّر زمانه، قال:(٢)

وخـــــالسْ زمانَـــــك غفَلاتِـــــهِ ... فقد فـــازَ بـــالعيش مَـــنْ قـــد جَـــسَرْ

فقد أفاد من قول بشّار بن بُرد:(٣)

مَنْ راقبَ الناس لــم يظفــر بحاجتــه ... وفـــاز بالطيّبـــات الفاتـــكُ اللهـــجُ

وقد ضمّن ابن خاتمة سياقه الشعري نصّاً شعرياً بلفظه، في مثل قوله يصف طبقاً فيه أنوارٌ منمّقـــة بعثـــه لـــه القاضي أبو البركات بن الحاج، وقد ضمن الشطر الثاني من البيت:(٤)

وهلْ هو إلاّ الـــروضُ حيّـــا بزهْـــرهِ ... وساقَ الثّريّـــا فـــي مُلاعتـــه الفَجْـــرُ

الشطر الثاني من بيت ذي الرُمّة:(٥)

أقامَتْ بها حتّى ذَوى العُودُ في الثّـــرى ... وساقَ الثّريّـــا فـــي مُلاعتـــهِ الفَجْـــرُ

وغاية هذا التناص بين نص ذي الرمة، و نص ابن خاتمة، هي توليد مجموعة من الدلالات المـــؤثرة، و فـــتح النص الجديد على تأويلات متعددة تتفاعل فيها الدلالة الأصلية؛ مما زاد هذا النص عمقاً.

وأفاد ابن خاتمة من الأمثال العربية، وما تكتنزه من معانٍ، إذْ إن المثل مقرون بالحجة، وكانت طريقته في ذلك بحسب ما يتلاءم مع النص؛ معنىً و إيقاعاً، على الرغم من أن بعض النقاد منع تبديل ألفاظها " لأنها بذلك عُرفـــت واشتهرت" (٦)، قال:(٧)

---

(١) المتنبي، **الديوان**، ص٧.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٩.

(٣)ابن برد، بشار، **ديوانه** (١٦٨هـ / ٧٨٤م)، قدّم له وشرحه صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٢، ص٧٢.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ٢٠٦.

(٥) **ديوان ذي الرّمة**، قدّم له وشرحه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م،ج١، ص١٠٢.

(٦) القلقشندي، أحمد بن علي (٨٢١هـ / ١٤١٨م) **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق: نبيل خالد القطب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ج١، ص٣٥٥، وانظر، علي بن خلف، **مواد البيان**، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، طبع بالتصوير عن مخطوطات فاتح ٤١٢٨، مكتبة السليمانية، استنبول، ص١٨٧. وأجاز ذلك بعضهم بشرط الزيادة إليها، ابن الأثيـــر، ضـــياء الـــدين نـــصر الله (٦٣٧هـــ/ ١٢٣٨م)، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، تحقيق: جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٩م، ص٥٨.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٠.

ارحم عباداً بِضنْك العيش ِ قـد قنِعـوا فأينما سـقطوا بـين الـورى لقطـوا

وفي ذلك إشارة إلى المثل العربي المشهور " لكلِّ ساقطةٍ لاقطة"[(١)] وقد تصرّف في ألفاظه.

ومن ذلك قوله:[(٢)]

يرمـي فيُـصمي كُـلَّ قلْـبٍ بهـا فمـا لِخَلْـقٍ بظباهـا يـدانْ

أشار إلى المثل العربي "مالي بهذا الأمر يدان"[(٣)]. وبذلك فإن ابن خاتمة لم يكن استحضاره للأمثال واستخدامها مرهوناً بسياقها التاريخي والاجتماعي كونها تحمل قيماً دلالية ثابتة لم يكن باستطاعته تغييرها، بل كان إعادة استخدام لهذا المنتج التاريخي تبعاً لنصّه الحاضر، وحاجته الفنية في التعبير عن معنىً شعري جديد يتقاطع مع المعنى السابق الذي تضمّنه المثل، وفي ذلك تعبير عن القدرة الكبيرة على المواءمة بين ذاكرة ابن خاتمة التراثية وبين حرّيته في التصرّف الفني لها.

كما أفاد ابن خاتمة من المشهد الطللي في القصيدة العربية، والتعريج على الديار في بنية القصيدة، دون أن يلتزم ذلك في مقدمة القصيدة، بل حسبما يتطلبه المشهد، وحيثما وردت في أي جزء من القصيدة، بيد أن طلل ابن خاتمة وتعريجه على الديار يتجه نحو روضة لم يرتدها أحدٌ من قبل، غنيّة بمعالم الحياة، وليس على طلل دارس، خالٍ من معطيات الحياة، وفي ذلك أثر البيئة التي يعيشها، والتي أمدته بكثيرٍ من ألفاظه وصوره، قال:[(٤)]

إذا أتيـتَ أُثـيلاتِ الحِمَـى فقِـف وعُجْ يَميناً تجـاهَ الروْضَـةِ الأُنُـفِ

ويعدُّ شعر ابن خاتمة من النماذج المعبّرة عن تعلّق الأندلسيين بالبيئة البدوية المشرقية ومعطياتها، فقد " ظلّ الأندلسيون الذين عاشوا في بيئات حضرية بالغة الرفاهية والترف بين رياض إشبيلية وغرناطة و بلنسية يلحون على الموضوعات البدوية ولوازمها"[(٥)]، على الرغم من انتفاء معطيات تلك البيئة في الأندلس، فقد أفاد من الصورة الطللية بجميع ما يتناسب مع المعنى المقصود، والحالة الشعورية عند الخلق الإبداعي، قال:[(٦)]

ولقَدْ وقفْتُ على الديارِ مُسَائِـلاً أطلالَهـا بالعَهْـدِ عـن أطلائهـا

متردّداً في مثل جسمي في البلـى لـولا تبـاين وَجْـده وشقائهـا

دِمَنٌ محتْ أيدي الـدروس طروسَـها لـمْ يبـقَ منهـا غيـرُ وهْـمِ بقائهـا

فقد جاءت معادلاً موضوعياً ورمزياً عن ذاته، فهي ترمز إلى الألم والحرمان، والمعاناة الفنية والقلق النفسي، دون الخروج عن معطيات عصره الفنّية، من حيث استعمال المحسّنات اللفظية، لاسيما الجناس الذي لا يبدو عليه أثرٌ للتكلّف (أطلالها، أطلائها)، (دروس، طروس).

---

(١) الميداني، **مجمع الأمثال**، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (٥٦٨هـ/١١٧٢م)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، ج٢، ص١٩٣.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٣.

(٣) الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٢٦٧.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٣.

(٥) ألونسو، داماسو، **الشعر الأندلسي وشعر جونجورا**، ضمن كتاب: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة وتقديم: محمود علي مكي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص٣٤.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٤.

الموروث الديني

يعدُّ الموروث الديني عاملاً قوياً وفاعلاً في شعر ابن خاتمة الأنصاري،لأنه يشكّل جزءاً مهماً من جوهر كيان الأمة الإسلامية: الروحي والثقافي والحضاري،حيث أضفى هذا العامل على شعره جواً روحانياً؛ في الكلمة والدلالة والنغم، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى ثقافته الدينية العالية، التي مكّنته من اختيار الألفاظ الدينية التي تنسجم مع المعنى الذي أراد التعبير عنه؛ لمعرفته بدقّة مدلولات هذه الألفاظ، وكان لطبيعة الصراع العقدي الذي عاشه الأندلسيون مع دول الجوار أثر في ذلك، فـ "في هذا الجو المشحون بالصراع الديني، لا بدّ أن تفرض الصبغة الدينية سلطانها على الأدب؛ شعره ونثره" [١].

لم ينزع ابن خاتمة إلى الإفادة من الموروث الديني لتحلية النص الشعري، أو لاستدراك النقص الحاصل في شاعريته عند التعبير عن معانيه، وإنما لتعزيز النص بما يقوي المعنى ويرسّخه في النفس، إذ يعدُّ "توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان" [٢]، كما أن هذا التراث يكتنز مجموعة ثرّة من القيم الإنسانية السامية، والرموز الخالدة التي تصلح لكل مكان و زمان، آمن بها، وعبّر من خلالها عن أخلاقيات المجتمع الأندلسي المسلم، وفي ذلك تتأتى براعة ابن خاتمة ومهارته في استثمار ما يمثّله محفوظه من الآيات القرآنية الكريمة؛ لتدخل على نحو ما في بناء جديد (النص الحاضر) متحولاً عن بنائه القديم، المتمثل في الآيات القرآنية الكريمة .

وقد أخذ الموروث الديني في شعر ابن خاتمة صوراً متعددة، منها ما هو ظاهرٌ جلي ، ومنها ما هو خفيٌّ يحتاج إلى تبصّر بالنص للوقوف عليه، فمن أشكال الإفادة من هذا الموروث الإفادة من القرآن الكريم بما يتعلّق بالمضمون، وبما توحي به الآيات القرآنية الكريمة؛ مما يزيد النص ثراءً في التأويل والتفسير، في مثل قوله:[٣]

كلّفتني لحاظُهُ الصبّرَ حتّى ... جازَ عندي تكليفُ ما لا يُطاقُ

فقد أفاد من الآية القرآنية الكريمة: " لا يُكلّفُ اللهُ نفساً إلاّ وسعها" [٤]، وبما يوحي به مدلولها، ومن الملاحظ أن ابن خاتمة حرص كلّ الحرص على مخالفة الدلالة القرآنية للآية الكريمة، وهو صورة من صور التناص عند ابن خاتمة القائم على المخالفة، فإن الآية تدلّ على عدم تحميل النفس أكبر مما تستطيع، في حين أن الوظيفة السياقية في هذا النص جواز تحميلها.

ولابن خاتمة صورة أخرى من صور التناص وهو التناص القائم على التآلف بين دلالة الآية موضع التناص، ودلالتها السياقية في النص الشعري في مثل قوله:[٥]

إذا ما شياطين المُنى طُفْنَ حولها ... رمتها رجوم الخطِّ عن ضُمّرٍ جُرْدِ

فقد أفاد الشاعر من الآية الكريمة: ﴿ولقد زينّا السماء الدنيا بمصابيحَ، وجعلناها رجوماً للشياطين، و اعتدنا لهم عذاب السعير﴾ [٦].

---

(١) الهروط، عبد الحليم حسين، **النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ٢٠٠٦م، ص١٣٤.

(٢) فضل، صلاح، **إنتاج الدلالة الأدبية: قراءة في الشعر والقص والقصيد**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣م، ص٤٢.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٣٧.

(٤) **سورة البقرة، الآية ٢٨٦.**

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٥.

(٦) **سورة الملك، الآية ٥.**

وفي ضربٍ آخر من إفادته من القرآن الكريم من خلال الإشارة إلى موضع الآية من السورة القرآنية، في مثل ما أشار به إلى سورة ياسين، قال:(١)

إنّي أُعيذُكِ خيفةَ العينِ التي تخْشَيْنَ بالمَسْطور في ياسينِ

وبذلك فإن ابن خاتمة يستثمر ما في القرآن الكريم من معانٍ في إغناء خطابه الشعري وشحنه بدفق إيحائي عميق، بطريقة فنية يبدو من خلالها قدرته على المواءمة بين مخزونه الديني، وتحويره الفني له.

كما أفاد من مسألة الناسخ والمنسوخ فيما يتعلق بالآيات القرآنية الكريمة، بما يتناسب مع المعنى الشعري المقصود، قال:(٢)

أحبابَ قلبي هل لماضي عيشنا ردٌّ فيُنسخُ بُعدكم بتلاقِ

وتبدو ثقافة ابن خاتمة الدينية من خلال التبصّر بمعجزات الرسول (صلى الله عليه وسلّم)، إلا أن هذه المعجزات أكثر ظهوراً في قصيدته التي قالها في ليلة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف سنة (٧٦٤هـ)، حيث قال:(٣)

ومن ارتقى متنَ البُراق إلى العُلا تُطوى سماء دونه وسماءُ
ومن استجار العجم فيه بذمّة وتدفّقت بدعائه الأنواءُ
وتفجّرتْ بالعذْب أنمله كما قد سبّحت في كفّه الحصباءُ

ومما يسترعي الانتباه تأثّر ابن خاتمة بالجو الصوفي التقليدي الذي شاع في المريّة " وتسرّب إلى شعرائها في كل العصور"(٤) فضلاً عن تديّنه، وتفقهه بالدين، إذ كانت لديه نزعة روحية، وتوهج صوفي في وجدانه انعكسا على شعره؛ فراح ينظم بعض شعره على أسلوب المتصوّفة، وربما اقترض بعض ألفاظهم، أو مصطلحاتهم الدالّة على طريقتهم، فقد نحا منحى المتصوّفة في بنية الصياغة الشعرية، لاسيما في المشهد الخمري، إذ اتخذ الصوفيون الخمر رمزاً للتعبير عن معانيهم، قال في مطلع قصيدة من شعره في الثناء على الخالق عزّ وجلّ:(٥)

أدِرْ كؤوسَ الرِّضا ناراً على عَلَمِ لا خَيْرَ في لذّةٍ بتّاً لمُكتتمِ
ولتَجْلُها بنت دنٍّ عمرها عمري تستدرج العقلَ فعلَ الشيب باللممِ
مشمولة نسجتها للشمال يدٌ وألطفتها أكفُّ اللطف في القدمِ
فما لها غير روح الروح من قدحٍ ولا لها غير سرّ السرِّ من فدمِ
قم هاتها فرياض الكون قد جليت وقام للحسن ترتيبٌ على قدمِ

وقد تأثر بالجو الصوفي الذي يبدو من استعمال الصوفيين للغة استعمالاً خاصاً، ولعلّ معرفته الدينية والأجواء التي كانت تعيشها الأندلس آنذاك، وشيوع النظم في طريقتهم، قد أثرت في ذلك، إذ اعترفت الدولة بهم وقرّبهم الحكّام، وانتشرت طريقتهم بين أوساط العامّة والخاصة على حدٍّ سواء(٦)؛ فقد وصف لسان الدين بن الخطيب المرية

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٨.
(٢) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**،ج١، ص٢٤٥.
(٣) ابن الخطيب، **نفاضة الجراب**، ج٣، ص٣١٩.
(٤) مكي، الطاهر أحمد، **الأدب الأندلسي من منظور إسباني**، ص١٩٣.
(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٧.
(٦) ابن الخطيب، **نفاضة الجراب**، ج ٣، ص ٢٧٩،٢٧٧

بأنها: "لم تزل مع الظرف دار نسّاك، وخلوة اعتكاف وإمساك" (١)، وذكر أن للصوفيّة منزلة عند الأندلسيين في عصره لاسيما الحكّام منهم، وعلى سبيل المثال كان أبو الحجاج يوسف الأول (٧٥٥هـ) كثيراً ما يستدعيهم ويتبرك بهم، وقد قدّم ابن الخطيب لإحدى قصائده بقوله:"وقد تشيّع السلطان [يوسف الأول] –رحمة الله عليه– للصوفية والفقراء، وأحضرهم مجالسه، وأظهر الميل إليهم، وأمر بالنظم في طريقتهم" (٢)، قال ابن خاتمة:(٣)

وشَى بِسرِّك دَمْعٌ ليس يَنْسَكِبُ ... وغالَ صَبْرَك صَدْعٌ ليس يَنْشَعِبُ
شربتُ كأسَ الهوى وحدي مُعتّقةً ... والعاشقون– جميعاً – وحدها شربوا
فمَنْ يَكُنْ عاشقاً مثلي يحقُّ له ... ألاّ يبالي أقامَ الحيُّ أم ذهبوا
يا لهف نفسي على خلٍّ أفاوضه ... حديثَ ليلى فيُصغي لي كما يجبُ
لي لوعتان، وللعشّاق واحدة ... شيءٌ تفردتُ فيه، والهوى رُتَبُ

فإن القصيدة التي أخذت منها هذه الأبيات تشيع فيها معاني الصوفية، ورموزهم، مثل الحبّ الإلهي الذي لا يساويه حبّ، وليلى، ودوران الأفلاك، وتفرّده في لوعته ومعاناته، إذ إنه يعاني من لوعتين في حبّه، في الوقت الذي يعاني فيه العشّاق من لوعةٍ واحدة.

كما كان لشعر المتصوّفة أثر في بنية القصيدة، حيث تتفق القصائد الصوفية مع قصائده في الوزن، ووحدة القافية، وفي كثير من معانيها، لاسيما فيما يتصل بأسماء الأماكن الحجازية، وفي الشوق والحنين إليها؛ لما تحمله من بُعد روحاني، وسياق تاريخي، فضلاً عن النسيب الذي يرمز إليهما في تلك القصائد، قال ابن خاتمة:(٤)

إيهِ أُخَيَّ أدِرْ عليَّ حديثَهم ... كأساً ذكتْ عَرْفاً وطيبَ مذاق

وقال:(٥)

إيهِ فحدّثني حديثَ هواهمُ ... ما أبعدَ السلوان عن قلب الأسي

كما تأثر بقصيدة ابن الفارض التي مطلعها:(٦)

سائق الأظعان يطوي البيد طيْ ... منعماً عرّج على كثبان طيْ

من حيث وزنها وقافيتها، وبعض معانيها، بيد أن ابن الفارض أطول نفساً في قصيدته، وأكثر عمقاً في معانيه، قال ابن خاتمة:(٧)

قد تملكتم فؤادي، فاسمحوا ... واقبلوني، أو فردُّوه إليْ

---

(١) ابن الخطيب، **ريحانة الكتّاب**، ج ٢، ص ٢٩٠

(٢) ابن الخطيب، لسان الدين محمد بن عبد الله (٧٧٦هـ – ١٣٧٤م)، **ديوان الصيّب والجهام**، تحقيق: محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٣م، ص ٣٤٨

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٩.

(٤) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج ١ ، ص٢٤٦.

(٥) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج١، ص٢٤٨.

(٦) ابن الفارض، **الديوان**، ص٢٤.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٤.

وهذا المعنى مأخوذ من قول ابن الفارض، في القصيدة المشار إليها:

كان لي قلبٌ بجرعاء الحمى ضاع مني، هل له ردٌّ عليْ

ولابن خاتمة إسهام في التسميط و التخميس، وأكثر شغفه في تخميس المدائح النبوية، إلاّ أنه يميل في ذلك إلى التكلّف "وتغلب الصناعة الفنيّة على هذا الأسلوب من شعره"(١).

الروافد الحضارية والعلميّة والثقافية

وشاعت في شعر ابن خاتمة الروافد الحضارية، لاسيما الزخرفة وهندسة العمارة، والنقوش على الأبنية والأواني والملابس(٢)، تلك الظاهرة التي وسمت شعره بميسمها، مستمداً ذلك من معطيات عصره الحضارية والاجتماعية، إذ استثار معطيات عصره الحضارية والثقافية في خطابه الشعري، قال:(٣)

قُلْ للتي خضبتْ بياضَ بنانها بدماء دمعي أو سواد عيوني

وتأنّقتْ في نقشها وكتابها من ذَوْب أكبادي بنار شجوني

وهنا جمع ابن خاتمة في مشهد شعري واحد مجموعة من المظاهر الاجتماعية والحضارية، أساس بنيتها الفنية قائم على الزخرفة والأصباغ وتعدّد الألوان والرسم، وهو بذلك يُعطي صورة أخرى عن المظاهر الحضارية والاجتماعية في البيئة الأندلسية، حيث أشار إلى ظاهرة الرسم على أيدي النساء بوصفه مظهراً جمالياً أنثوياً عند المرأة الأندلسية، إذْ كانت ظاهرة النقش على المباني والأواني والألبسة، والتأنّق بزخرفتها وألوانها تفرض سلطانها على الأدب وفن العمارة، فضلاً عن ظاهرة المبالغة في استعمال أدوات الزينة عند نساء الأندلس، فقد وصف ذلك ابن الخطيب بقوله: " وقد بلغن من التفنّن في الزينة لهذا العهد [القرن الثامن الهجري]، والمظاهرة بين المصبّغات، والتنفيس بالذهبيّات و الديباجيّات، والتماجن في أشكال الحليّ، إلى غاية نسأل الله أن يغضّ عنهنّ فيه عين الدهر"(٤).

كما أفاد ابن خاتمة من المصطلحات العلميّة بما يعكس طبيعة ثقافته، والمستوى العلمي الذي وصلت إليه الأندلس من تطوّر في جميع أنواع العلوم، ومن ذلك قوله:(٥)

عَجِبْتُ للحُبِّ يا لّلناسِ كَيفَ غَدا للنّفْسِ مَغْنِطِسِ اللذّات والمِحَنِ

فقد أفاد من الخاصّية التي يتمتع بها المغنطيس من حيث الجاذبية، فيما يتعلّق بتجاذب الأرواح وما يؤدي من لذّة، وألم.

وأفاد من مصطلحات الشطرنج:(٦)

جلْ في بلاد الله نحوِ العُلا ولتجتنب أهلاً وأوطانا

(١) مكي، الطاهر أحمد، **الأدب الأندلسي من منظور إسباني**، ص١٩٤. انظر ص٥٠ وص٥٨ من **الديوان**.

(٢) انظر: جرّار، صلاح، **ديوان الحمراء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٦٧- ٦٨.

(٤) ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**،ج١، ص١٣٩.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٨.

(٦) **الديوان** ص١٦٣. والبيدق والفرزان من أدوات الشطرنج ومصطلحاته، انظر: **لسان العرب** مادة (بذق)، ومادة خرز، وانظر الخفاجي، **شفاء الغليل**، ص٨١ و٨٣ على التوالي.

فبيـدق الـشطرنج مـن فـــوره ... يعـــود بـــالتجوال فـــرزانا

وأفاد من علم الفلك في مثل قوله مهنئاً ببناء منزل:(١)

كُـنْ لـدار شـيدتها خيـر نـازلْ ... في هناءٍ وساميات منـــــازلْ

أنت بـدر بـين الأنـام منيـــر ... وهي سـعد الـسعود بـين المنـازلْ

وأفاد من علوم الموسيقا و مصطلحاته للتعبير عن معانيه، قال:(٢)

هـذي البلابـلُ قـد سَـجَعْنَ لـشُرْبَةٍ ... تـشدو وتنـشدُ فـي الثقيـل الأولِ

كما كانت المصطلحات اللغوية رافداً من روافد لغته، وهي انعكاس عن ثقافته اللغوية التي كانت واحدة من مظاهر ثقافته الرئيسة، فقد أفاد منها في الصياغة الشعرية، قال:(٣)

قلـتُ والـشَّعْر يـشي فـي خـدّه ... لام حُـسْن سـهّلتْ لـومي علـي

بحيـاة الحـبّ كـوني للرضـا ... لام جـرٍّ، لا تكـوني لام كـيْ

ومثل ذلك قوله:(٤)

أمـا تـرى الـصدْغَ خـطّ واواً ... فـي صـفْحِ خـدّي للعيـانِ

فإنْ يَنَلْ قلبَـكَ انْكِـسَـارٌ ... فـالواوُ مِـنْ أحْـرُفِ المَعَـاني

فقد أفاد مما تؤديه المعاني النحوية في التركيب، للتعبير عن المعنى الشعري المقصود، حيث أراد في المشهد الأول أن تكون اللام وهي صورة شعر المحبوبة لاستثارة المحب ولا تكون سبباً في معاناته، مستعيناً بما تؤديه التورية من قيمة أسلوبية في النص. في حين أراد أن يعبّر لمحبوبته عن المظهر الجمالي لها في المشهد الثاني من خلال إبراز قيمة الشَّعر المتدلي على صدغها في صورة الواو، بأن له معناه الخاص في نفسه، فضلاً عن أنه موضع جذب واستحسان لدى المحب.

الخصائص الأسلوبية

اتسم شعر ابن خاتمة بسلاسة الأسلوب ووضوحه، إذ إن القصيدة عنده محكمة النسج، متماسكة البناء، رصينة العبارة، تبيّن ذلك في عدّة مظاهر فنّية اتخذها مقصداً أسلوبياً، ومن أهمها:

الأسلوب الحواري

إن أهم ما يُلحظ في أسلوب ابن خاتمة وضوح الأسلوب الحواري بشعره، فقد شكل ظاهرة أسلوبية فيه، أخذت أشكالاً متعددة: حوار مع الآخر، أو مع الذات أو مع المكان، أو مع عناصر الطبيعة أو غيرها، وتكاد لا تخلو قصيدة أو مقطعة من بعض هذه الأشكال، بيد أنها تأتي بنسب متفاوتة، حسبما يقتضيه المعنى الشعري، والحالة الانفعالية للشاعر، قال:(٥)

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان** ص١٤٧ في الثالث من كانون الثاني تحل الشمس بسعد السعود، والشاعر يفيد من معنى السعادة والسعد من مناسبة العبارة الحاشية ص١٤٨

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٤٢. وقد وردت لفظة (لشربة) في الديوان (لشربه)، ولعل الصحيح ما أثبتناه؛ ليستقيم المعنى.

(٣) ابن زرقالة، **رائق التحلية**، ص ٣١.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٤٧.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٥.

قالوا: علقتَ به كبيــراً سنــــــــــهُ ... بادي العذار، وإن ذا لنكيـــــــــــرُ
فأجبتهم والقلبُ رهــنُ بلابـــــــــــلٍ ... وبطيٍّ صدري لوعةٌ وزفيـــــــــرُ
إن القلـــوب علـــى المـــلاح قوالـــبٌ ... ما لم يَضِقْ عنـــه الـضمير صـــغيرُ

فقد استعان في هذا الحوار بصيغة القول التي تعطي الشعر حيوية وفاعلية؛ لما تتضمنه من معطيـــات الـــسرد الحكائي، الذي يشدّ له المتلقي، وتصغي له الأسماع.

وفي حواره مع الذات فإنه يختلق من نفسه شخصية متخيّلة ليقيم معها حواراً، يبثّ من خلاله هواجسه ومعاناته، وتشاركه تلك الذات انفعالاته وهمومه، ولعلّ خير ما يمثّل ذلك بناء هذا الحوار من خلال بنية الاستفهام التي تـــشكّل بنية أسلوبية في مقدّمة النص الشعري، يؤسس به ابن خاتمة نواة مضامين قصيدته، لأداء الباعث الحقيقي للنص أو غرض القصيدة، قال:

أشاقكَ سلْعٌ أم هَفتْ بك ذكــــــــــراهُ ... فساعاتُ هــذا الليــل عَنــدكَ أشــباهُ
نَعَمْ شاقني سلعٌ وذكرى عهـــــــودهِ ... فآهاً لأيامٍ تقــضّتْ بـــــــــــــه آهُ

يبدو من خلال هذين البيتين أننا أمام صوتين متحاورين يمثلان ذات الشاعر، فالصوت الأول يتظاهر بالـــسؤال عن مدى صحة صدق المشاعر تجاه المكان ومنزلته، وكأنه غير مطمئن لذلك، بيد أنه في حقيقة الأمر صورة مـــن صور تأكيد الرابط الوجداني بين الإنسان والمكان، إذْ يبدأ هذا التأكيد عندما يأتي الجواب من الصوت الآخر (الذات المتخيلة) بـــ (نعم شاقني)، فهذا الجواب هو الذي يؤكد آصرة المودّة بين الشاعر و(سلع) وما يمثله مـــن الحنـــين للسكّان، وهذا الحوار يجسّد تفاعل الذات مع واقعها.

أسلوب التكرار

إن من أهم مظاهر التكرار عند ابن خاتمة الأنصاري التكرار اللغوي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى حاجته لضمان أكبر قدر من تكثيف المعنى، وترسيخه في ذهن المتلقي والاطمئنان إلى صحة توصيله " وهذه الممارســـات غير الاقتصادية في الكلام تعود إلى أن المتكلّم يريد أن يضمن لرسالته اللغوية درجة عالية من أمن اللبس، يتفـــادى فيها أخطاء التوصيل"[(١)] وشحن النص بمزيد من المؤثرات الإيقاعية، ويأتي به متلازماً في البيت الواحد، كما يـــأتي به على صورة التصدير في الشطر الواحد، مثل تكرار (رحماك) في قوله:[(٢)]

يا طلعة الحُسْن تزهــو فـــي ملابـــسه ... رُحماك في أنفـــس العـــشّاق رُحمـــاكِ

وقوله:[(٣)]

يا عُربَ كاظمـــة أفـــيكُم أُظلـــــــم ؟ ... والعَبْدُ عبدُكمُ وأنتمْ أنتُـــــــــــــــمُ
أدّوا زكـــاةَ جمـــالكم مـــسْكينَكـــــمْ ... مُلِّكتمُ – فهبـــوا – رُحمـــتم فـــارحموا
ما كـــان قـــطّ البُخـــلُ شـــيمةَ ماجـــدٍ ... حاشاكمُ يـــا ســـادتي حاشاكـــــــــمُ

(١) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب**، ص١٩٦.
(٢) ابن خاتمة، **الديوان** ص.٢١٩
(٣) ابن خاتمة، **الديوان** ص.١١٠.

ومن التكرار ما يثري الجانب المعنوي والتنغيم الموسيقي، جنباً إلى جنب مع الوزن ذي الإيقاع السريع، في مثل قوله:(١)

إذا بدا الأحسنُ فوقَ الحصانْ   إيّاكَ ! إيّاكَ، الأمانَ ! الأمانْ !

فقد أثرى الجانب المعنوي من خلال التحذير، والتوكيد، فضلاً عن أسلوب الالتفات الذي شاع في شعره، وشكّل ظاهرة فنيّة فيه، مع الاعتماد على البحر السريع، وهو من البحور النشطة موسيقياً.

ومن مظاهر التكرار لديه مجيء القسم الأوّل منه في صدر البيت، ومجيء القسم الثاني في عجزه، يولّدُ ترجيعاً مماثلاً للمعنى، وصدىً إيقاعياً لصدر البيت، قال:(٢)

ذهبَ الوجدُ والفؤادُ جميعاً   فعلى الوجدِ والفؤادِ السلامُ

فإن التكرار اللفظي وما يولده من تكرار إيقاعي جاء في لفظي (الوجد والفؤاد)، وتوزع على جزئي البيت، حيث جاء عجز البيت صدى لشطره إيقاعياً، وتوكيداً للمعنى فيه.

ومهما يكن فإن أسلوب التكرار الذي ورد في شعر ابن خاتمة يشكّل خاصيّة أسلوبية فيه؛ لتحقيق التماسك الفني في القصيدة، وأداة من أدوات ترابطها، جنباً إلى جنب مع عوامل الترابط الأخرى المشكّلة للنص.

أسلوب النداء

يؤدي أسلوب النداء في الصياغة الشعرية عند ابن خاتمة جانبين، يكمل كلّ منهما الآخر، فله أثر في المعنى الذي يُعبّر عنه من خلاله، و له أثر في النسق الشعري، ففي حرف النداء دلالة على بُعد ما يشعر به الآخرون، وما هو ماضٍ وما هو حاضر، وفيه دلالة على البُعد الزمني بين الشاعر والحدث، للعودة بالذاكرة إلى ماضٍ عاشه وهو في ريعان صباه، فغالباً ما يأتي النداء لغير العاقل الذي يعبّر عن "الإحساس بالاندماج في الأشياء، وبثّ الروح الإنسانية فيها؛ لتكون قادرة على المشاركة و الإحساس بما يحسه الشاعر من مشاعر مختلفة"(٣) قال:(٤)

يا ليلةً قد كساها النور سربالا   جررْتُ فيها لبُردِ الأُنْسِ أذيالا

وفي ذلك تعبير عن آمال محبوسة في نفسه لا سبيل إلى تحقيقها، ولو كانت ممكنة فإنها عنده وفي حسّه مما يبعد حقيقتها "كما أن إيغال الرغائب في البعد مما يزيد النفس فيها تحرّقاً واستعاراً"(٥)، في مثل ذلك قوله:(٦)

يا طلعةَ الحُسْن تزهو في ملابسهِ   رُحْماكِ في أنفس العشّاق رُحْماكِ

فقد جاء أسلوب النداء للدلالة على الإعجاب بالمحبوبة والثناء على جمالها وهو ما يشير إليه في شطر البيت، كما جاء للتعبير عن الأمل يراود الشاعر لا سبيل إلى تحقيقه كما ورد في عجز البيت.

أسلوب الشرط

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان** ص٩٣.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٩.

(٣) أبو موسى، محمد محمد، **دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)**، مكتبة وهبه، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م، ص٢٨٣.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٢

(٥) أبو موسى، محمد محمد، **دلالات التراكيب**، ص١١٤.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٩.

اتخذ ابن خاتمة أسلوب الشرط واحداً من المؤثرات النصيّة؛ لما له من أثرٍ فني في النص، وما يؤديه من دلالة في السياق، وما فيه من شحنٍ عاطفيّ وشدّة انفعال، ويأتي به بأشكال متباينة، وفي مواضع مختلفة في النص حسب ما تقتضيه الحال، فقد يأتي في مطلع القصيدة، قال:(١)

مَنْ لا يُشاهدْ موقفاً لفراق لم يدرِ كيف تولّه العشّاق

وقد يأتي به مقترناً بأداة الشرط وفعله وجوابه كما مرّ في البيت السابق، ويأتي به – أحياناً– بأداة الشرط وفعله مع حذف جوابه لدلالة السياق عليه، في مثل قوله:(٢)

لو لم تكن في الأسفار فائدة إلا امتثال امشوا في مناكبها

فإنه حذف جواب شرط (لو)، وتقدير المحذوف لكان ذلك كافياً للدلالة على فائدة السفر وفضائله.

ولابن خاتمة قدرة على التصرّف بطرفي الشرط، واستغلال الطاقة الفنية فيه؛ للتعبير عن المعنى،وتوفير شحنة إيقاعية للنص، إذ يجعل صدر البيت موطناً للجزء الأول من بنية الشرط، وعجز البيت موطناً للجزء الثاني من البنية نفسها، فيتشكّل من هذه البنية ترديدٌ معنوي، وترجيع إيقاعي، في مثل قوله للتعبير عن القدرة الإلهية:(٣)

فإذا أرادَ اللهُ مهلكَ نَمْلَةٍ هيّا لها كيما تطيرَ جناحا

ويأتي به بصورة متتابعة ومتلازمة للغاية نفسها، في موضوع آخر، في مثل قوله في توصيف حاله مع من يحب، قال:(٤)

مهما خضعتُ لها تعزْ، وإنْ ألنْ تغلظْ عليّ، وإنْ أصلْ تُقصيني

فإن ورود أسلوب الشرط متتابعاً، ومتعدّداً في هذا البيت يبرز قدرة ابن خاتمة على السيطرة الفنية في خطابه الشعري، فقد جاء بأربع جمل شرطية في بيت شعري واحد قوام كلٍّ منها التضاد وما يضيفه من شاعرية للنص، واستثارة فنية ومعنوية فيه.

أسلوب الاستفهام

إن للاستفهام دوراً في النص الشعري، وقيمته الفنيّة تتمثّل في الاستثارة الانفعالية عند المتلقي، وشدّ انتباهه، والهيمنة على نشاطه، إذ يكتنز هذا الأسلوب طاقة شعرية عالية: دلالة وإيقاعاً.

وتأتي صيغ الاستفهام لديه للتعبير عن حالة القلق الذاتي، لاسيما الذي يعبّر به بصورة النفي، فإذا ما زيد لها التكرار، فإنها تجعل للظاهرة الصوتية في النص وظيفة دلالية تعمّق أثر الكلمة من بين ضروب الصياغة الشعرية المتفرّدة، بالتوافق بين قوّة النغم ودلالته، لاسيما بما يكتنزه من إيقاع صوتي صاعد، قال:(٥)

يا عُرْبَ كاظمة أفيكُمْ أُظلَمُ؟ والعبدُ عبدكمُ، وأنتم أنتمُ

فقد ورد الاستفهام إنكارياً في هذا البيت، وليس على وجه الحقيقة؛ لأنّ موضع الإنكار هو أن يظلم العبد في (عرب كاظمة) هو في هذه الحال التي ذكرها في عجز البيت، وفي ذلك دلالة على منازعة النفس لذاتها عند

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٧.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٦٣.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٦٤.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٩.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٩.

الشاعر، يؤكّد ذلك بالتكرار اللفظي، واقتران البيت بظاهرة الالتفات المتأتي من التحول من النداء إلى الاستفهام والإخبار، واقترانه – أيضاً – بخاصية الإيقاع الصوتي الصاعد المؤثر المنبثق عن أسلوب الاستفهام، وما لذلك من أثر في الدلالة وشعرية النص، فإنّ "للإيقاع الصوتي المؤثر دلالة بلاغية لا تقلُّ عن أهميتها عن دلالة الألفاظ"(١).

ويأتي به لتفضيل شيء على آخر يشترك معه في الصفة، قال:(٢)

ليس قربٌ أمرَّ من صدِّ حِبٍّ لا، ولا أسمرٌ كسُمْر الجفونِ

ويأتي بالاستفهام وسيلة للتعبير عن استنكاره لمن لا يعتبر من معطيات زمانه، يرفد ذلك بأسلوب الطلب، لتوكيد هذا الاستفهام وإعطائه زخماً في التأثير، قال:(٣)

إلى كم يناديك داعي الوترْ؟ فلبِّ النداءَ ودِنْ بالسهرْ
ونبّه جفونك من غمضها فقد نبّه الروضَ قطرُ المطرْ

وكثيراً ما يعتمد عليه للإفادة مما يحتقبه من تأثير في ذاته، ومن ذلك التودُّد للمخاطب، وفي ذلك سيكون أكثر تعبيراً عن المعنى، وأبلغُ تأثيراً في المتلقي، قال:(٤)

أأجنح من بعد الهدى لضلالة وأطلب بعد الحقّ أكذبَ مطلبِ

وكان يميل في استعمال بنية الاستفهام في خطابه الشعري إلى تفريغه من معناه الذي وضع من أجله، إلى بنية شعرية تمنح النص خصائص ذات أبعاد جمالية مؤثرة من الشعرية، حيث يخرجه عن مألوف معناه إلى معنىً آخر؛ لنكتة بلاغية أكثر فاعلية في النص، فيما اصطلح البلاغيون على تسميته بتجاهل العارف الذي يعتمد في تشكيله على التساؤلات التشكيكية، في مثل قوله:(٥)

دماءٌ فوقَ خَدك أم خَلوقُ؟ وريقُ ما بثغرك أم رَحيقُ؟
وما ابتسمتْ ثنايا أم أقاحٌ؟ ويكنفها شفاهٌ أم شقيقُ؟
وتلك سَناتُ نومٍ ما تعاطتْ؟ جفونك أم هي الخمر العتيقُ؟

فقد تحوّل معنى الاستفهام في هذه الأبيات من معناه الوضعي إلى معنى التعجّب والانبهار وشدّة التأثّر، وما يتولد عنه من صور فنية قائمة على التشبيه.

أسلوب الالتفات

إن المهمة التي يقوم بها أسلوب الالتفات في النص الشعري هي التحول في المسار الدلالي للنص "وتلوين الخطاب الأدبي؛ لإثارة انتباه المتلقي، وحصره في النص"(٦)؛ إذْ يضفي "على العمل الإبداعي دفقاً شعورياً، ولذّة

(١) استيتية، سمير، بحث في أصول التفكير البلاغي، **مجلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، العدد٦، رجب ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، ص٢٧٦.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠٣.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٨.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٣.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٨.

(٦) المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ص٩٢.

قوية من خلال التحوّلات الدلالية في النص الإبداعي"[١]، فهو يحوّل النص" من حالة إلى أخرى مما يضفي معنىً جديداً على جوهر النص الإبداعي"[٢].

وقد شاع أسلوب الالتفات في مجمل شعر ابن خاتمة وشكّل ظاهرة أسلوبية فيه، يتبين من خلاله القدرة على التحوّل من أسلوب إلى آخر في النص، وربما استعمل ذلك في البيت الواحد، من خلال التحوّل من صيغة الأمر والطلب إلى صيغة النداء، والاستفهام، وفي ذلك تنشيط لوعي المتلقّي، والهيمنة على نشاطه من خلال المتابعة الحثيثة للخطاب الشعري، في مثل قوله:[٣]

ذريني لأوجالي فروحي سليمة　　　فربّتما أعدى الطبيب معنّاهُ
خليليّ من نجدٍ بودّكما انشقا　　　نسيمَ الصّبا، هل عطّر البانُ ريّاهُ؟

لقد جاء بأسلوب الالتفات بالتحوّل من صيغة الطلب إلى صيغة الإخبار، ومنهما إلى صيغة النداء، وأكمل دائرة الالتفات بالتحوّل إلى صيغة الاستفهام، وما يتضمنه من قيمة عاطفية مضافة لجعل التواصل حيوياً بين النص والمتلقي.

وفي موضع آخر جاء بأسلوب الالتفات من خلال التحوّل من صيغة الفعل الماضي، إلى صيغة الطلب، قال:[٤]

شقّتْ على الأرض السماءُ جيوبَها　　　فالمَحْ سناها أو تنسّم طيبها

لقد كان قوام الالتفات في هذا البيت قائماً على الزمن الماضي فيما أفاده الفعل (شقّ)، والزمن الحاضر فيما أفاده الفعلان (المحْ، تنسّم)، وجمالية الالتفات في هذا البيت هي نقل ابن خاتمة المعنى من صيغة الإخبار إلى صيغة الطلب والمخاطبة، فلو أنه أبقى صياغة البيت في صورة الإخبار لما زادَ تأثيره في المتلقي عن تأثير الإخبار العادي، وأفقده تبعاً لذلك شعريته.

وقوله:[٥]

لله سرُّ جمالٍ أنتِ مَعنَاهُ　　　حسبي به وكفى أني مُعنّاهُ
مَنْ لي بظبيٍ فؤادي دونَ صَونَتِهِ　　　عن ناظري، و الثريا دون مثواهُ

فقد توجه ابن خاتمة بالخطاب إلى محبوبته مباشرة (أنتِ)، ثم تحوّل بخطابه إلى معادل موضوعي آخر (بظبي) للتعبير عن محبوبته ذاتها، مما أعطى النص حيوية، لها سلطانها على المتلقي، وتحريكه للتفاعل مع النص.

أسلوب الاكتفاء

تشكل هذه الظاهرة في شعر ابن خاتمة رافداً من روافد إبداعه، فيميل إلى حذف جملة من النص مفهومة من السياق، أو حذف حرف من الكلمة، وقد تنبّه النّقاد والبلاغيون القدماء إلى ظاهرة حذف الجملة أو الكلمة، بوصفها

---

(١) ربابعة، موسى، **رؤى نقدية**، ص١٢١

(٢) طبل، حسن، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، المدينة المنورة، ١٩٩٠م، ص٦٣.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٠.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٥.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٠.

ظاهرة بلاغية، لها أثرها في النفس، إذْ إن العرب تستعمله في "ما يتوقّع حلوله، ويُرصد وقوعه"[(١)]، "وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة؛ لأن نفس السامع تتسع في الظنّ والحساب،وكلُّ معلومٍ فهو هيّنٌ لكونه محصوراً"[(٢)].

قال ابن خاتمة:[(٣)]

أيـــا ظبيـــة فـــي ظُبـــا لحظـــــه   وفـــي وجنتيهـــا ضــــروب المحـــنْ

تلافـــيْ حبيبـــاً قـــضى نحبَـــه   وإن لم يكن قد قـضى فكـــــــــأنْ

إذا لـــم تجـــودي لـــه بالرضـــا   ولم ترحميه بوصـــل ٍ فمــــــــنْ؟

فإن المعنى المستخلص من الحذف في البيت الثاني (فكأن قد قضى)، وفي البيت الثالث (فمن يرحمه)، وفي ذلك ما يُستدلّ به على ترابط المعاني، وإحكامها في السياق الشعري.

وقوله:[(٤)]

لقد صاح داعي الرُشْد ِ لو أنّ ســامعاً   ولاح صـــباح الحـــقِّ لـــو أن رائيـــا

فقد جاء بالاكتفاء في شطر البيت الأول وعجزه، وتقدير المحذوف: لو أن سامعاً يسمع، ولو أن رائياً يرى.

وقوله في وصف الربيع:[(٥)]

وعرائسُ الأشجار تُجلـــى فـــي حُلـــى   خُضْرٍ ، ولا وجه العروس إذا جُلـــي!

فإن هذا الأسلوب يأتي في سياق التعجّب الذي تضمّنه البيت، وقد جاءت(ولا) على أسلوب الإيجـــاز بالحـــذف، ويمكن تقدير المحذوف معها ب ِ(ولا مثلها)، أو بما تؤدي من معنى؛ أي هي أفضل من وجه العـــروس إذا جُلـــي، وأراد من ذلك فضل ما قبل (ولا) على ما بعدها.

ومن أسلوب الاكتفاء في شعر ابن خاتمة ما هو ماثل في تصرّفه في الاستعمال اللغوي، متجاوزاً التراكيـــب و المعاني إلى الألفاظ، في مثل قوله:[(٦)]

يا ربُّ رُحمـــاك فـــي تبليـــغ مأرَبِـــهِ   فلُطْفُكَ اللطفُ في تيسيرِ كُـــلِّ عـــسي

فقد ورد الاكتفاء في كلمة (عسي) التي وردت في الشطر الثاني من البيت، حيث حذف حـــرف الـــراء منهـــا، فالمعنى المقصود هو (في تيسير كلّ عسير) وفيها ما يستدلُّ فيه على تكرار الحروف، ومـــا تولّـــده مـــن جـــرسٍ موسيقي داخلي.

ومثل ذلك قوله:[(٧)]

---

(١) الحريري، القاسم بن علي، **درّة الغوّاص**، ص١٥. وقد سماه ابن منقذ (التثليم). ابن منقذ، أسامة بن مرشد(٥٨٤هـ – ١١٨٩م)، **البديع فـــي البديع**، تحقيق: عبد، آ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٥٦. وانظر: طبانة، بدوي، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، جـدّة، دار الرفاعي، الرياض، ط٣، ١٩٨٨م، ص١١٦. في حين عدّه قدامة بن جعفر عيباً من عيوب الشعر. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، **نقد الـــشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، د.ت، ص٢١٩

(٢) ابن رشيق، أبو الحسن علي (٤٥٦هـ – ١٠٦٥م)، **العمـــــدة في محاسن الشعر ونقده**، تحقيق: محمد، محيي الـــدين عبـــد الحميـــد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م، ج١، ص٢٥١، وقد عدّه ضرورةً شعرية ولم يعدُّه من الاكتفاء.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٩٥.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٩.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٢. وانظر **الديوان**، ص٦٨.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٥٣.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٤٢، ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٤٣.

مـا فـتّحَ الزّهـرُ الجنـيّ ثغـورَه إلاّ ليرشـفَ طيْـبَ ذاكَ السّلسلِ
كـلاّ ولا جمـدتْ عيـونُ بهـاره إلاّ لغَيْرَتها عليه أو فَـل؟

والمراد: "أو فلأيِّ شيء كان ذلك، أو فلماذا"[١].

ومثل ذلك ورد في موضعٍ آخر، حيث قال:[٢]

فمهِّدْ لـه جنْـبَ السرور تَفُـزْ بـه علـى قِلّـةِ النَّـدما نَـديْمَاً مُـسلِّما

فقد حذف النون من لفظة النّدما، إذْ إن أصلها الندمان، ولعلَّ ذلك كان تجوّزاً أو ضرورة شعرية مثلما أشار إلى ذلك النقاد القدماء[٣]، حيث استعمل النديم استعمالاً مقيساً للدلالة على المفرد، في حين وردت لفظة ندمان في موضع آخر للدلالة على المفرد، حيث قال:[٤]

أقـولُ لنَـدماني وقـد ظَـلَّ مُعْجَبـاً بحُسنِ الذي أبْدى بها الـنَّظمُ والنثـرُ

البناء الشكلي

إن ما يمكن أن يشار إليه أن ابن خاتمة الأنصاري قد نظم الأبيات المفردة والمقطعات والقصائد المطولة على حدٍّ سواء، وكان يرمي من نظم الأبيات المفردة والمقطعات؛ إلى استعمالها في المعاني المحدودة المكثّفة، التي يقصد فيها الإيجاز مثل الوصف أو إيراد المعاني الوعظية وما يندرج في بابها، وهو ما يُستدل به على توقّد الذهن، وصفاء الملكة، وسرعة البديهة، أو قوله في مناسبات خاصة لا تحتمل الإطالة وأكثر ورود ذلك في الإخوانيات، أو في مجالس الأنس، التي يُسمح فيها بالتبسّط، فقد كان "ممتع المجالسة، حسن الخلق، جميل العشرة" [٥]، في مثل قوله:[٦]

دَعَوْنـا الخطيـبَ أبـا البركـات لأكـلِ طعـامِ الـوزير الأجـلّ
وقـد ضـمّنا فـي نـداه جنـانٌ بـه احتفـل الحسن حتـى كمـلْ
فـأعرض عنّـا لعـذر الـصيـام ومـا كـلّ عـذر لـه مستقـلْ
فإن الجنانَ محـلُّ الجـزاء ولـيس الجنـانُ محـلَّ العمـلْ

وخبرُ هذه الأبيات أن أبا البركات قدم إلى غرناطة، وزار بيت لسان الدين بن الخطيب وكان فيه مجموعة من الأدباء من بينهم ابن خاتمة، وقد أعدوا مائدة لطعام الغداء، ودعوا أبا البركات للمشاركة، فاعتذر بحجة الصيام، ولما فرغوا من الغداء نظم ابن خاتمة هذه الأبيات، فرد عليه أبو البركات بأنه لو نظم هذه الأبيات قبل فراغهم من الطعام لشاركهم في تناوله، وتحلّل من صيام ذلك اليوم.

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، مقدمة المحقق، ص ٤٢.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٢٦.

(٣) انظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج١، ص٢٥٣، و: ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن (٦٦٣هـ / ١٢٦٥م)، **ضرائر الشعراء**، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١١٠.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٢٠٦.

(٥) ابن الخطيب، **الإحاطة**، ج١، ص٢٣٩.

(٦) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٠٢، ابن زرقالة، **رائق التحلية في فائق التورية**، ص٤٣، المقّري، **نفح الطيب**، ج٦، ص ٣٦- ٣٨، وخبر هذه الأبيات في: ابن زرقالة، **رائق التحلية**، ص٤١-٤٣، وابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٤٤.

ويأتي بها – أحياناً – لتقوم بدور من التعبير الخفيف على سبيل الفكاهة، وهي تعبّر عما يمتلكه من ظرف وخفة روح، وميل إلى الدعابة، إذْ كان يمتلك دعابة "تقلّص ذيل الوقار، وتزري بأكواس العقار"(١)، ومن ذلك ما وصف به فرّاناً:(٢)

رُبَّ فرّانٍ جلا صَفْحَتَهُ ... لهَبُ الفُرْنِ جَلاءَ العَسْجدِ

يُضْرِمُ النارَ بأحشاء الورى ... مثلما يُضْرَمُ في المُستَوقَدِ

فكأنّ الوجهَ منه خُبْزَةٌ ... فوقَها الشَّعرُ كقدرٍ أسودِ

فقد جاءت هاتان المقطعتان على صورة البديهة والارتجال، إذ صدرت كلّ واحدة منهما من وحي لحظتها، وتعد البديهة الأقرب إلى طبيعة هذه المقطعات، وفيها ما يدلّل على أن شعر البديهة والارتجال ظل في القرن الثامن الهجري يمثّل لوناً من ألوان التسلية، والترفيه في الأندلس، إذ كان هذا اللون قد ظهر هناك في وقتٍ مبكّر(٣).

وقد وظّف الأبيات المفردة والمقطعات لجلاء معنى من المعاني الإنسانية والدينية الدّالّة على التأمّل والنظر، أو سَوْق الحكمة، وضرب المثل، غايته من ذلك كثافة المعنى وزيادة التأثير، وسهولة الحفظ، وسرعة الانتشار، وبقاء حضور مواعظه في النفوس، مما شكّل انعكاساً حقيقياً عن حياته الاجتماعية، وبيئته الثقافية والدينية، فهو بذلك يؤدي دوره في المجتمع في الوعظ والنصح، إذ يجعل ذلك سبيلاً إلى توصيل أمور يؤمن بها، ويكسوها من الاندفاع العاطفي ما يدل على صدورها عن اقتناع بموضوعها، إذ "كان النصح من القضايا المهمة التي تحمّل الشاعر أعباءها في هذا العصر [القرن الثامن الهجري] وأمدّها بعصارة تجاربه، وخلاصة ثقافته، وشفافية روحه"(٤)، وقد تعدّدت نصائحه بشكل يعكس طبيعة حاجات المجتمع المختلفة لمثل تلك النصائح، قال في التحذير من عاقبة الهوى، ومطاوعة النفس:(٥)

إذا ما دعتك النفس يوماً لريبة ... فحاذرْ عقاب الله فهو شديدُهْ

فصبرُ الفتى عمّا يريد أخفُّ منْ ... تصبّرِه كرهاً لِما لا يريدُهُ

إن هذه المعاني قالها ابن خاتمة في أبيات قليلة، ذات دلالات مؤثرة بذاتها، وبما فيها من غزارة المضمون؛ ليضمن لها الذيوع والانتشار، ومن ثُم الاستجابة لِما يدعو إليه.

وما يسترعي الانتباه أن ابن خاتمة الأنصاري استهل شعره أحسن استهلال، إذ إن الاستهلالات" هي الطليعة الدالّة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً، لتلقّي ما بعدها... وربما غطّت على كثير من التخوّن الواقع بعدها، إذا لم يتناصر الحُسْن فيما وليها"(٦) وقد أشار النقاد إلى ضرورة اهتمام الشاعر بابتداء شعره؛ "فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدلُّ على غيره"(٧)؛ فكان يعمل على تصريع

(١) ابن الخطيب، **الإحاطة**، ج١، ص٢٤٠.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢٠٥، المقّري، **نفح الطيب**، ج ٦، ص ٣٨.

(٣) شلبي، سعد، **الأصول الفنية في الأندلس في عصر الإمارة**، دار نهضة مصر بالفجالة، ١٩٨٣م، ص٢٠٤.

(٤) الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، ج ١، ص٤٨٧.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٥٥.

(٦) القرطاجني، ابن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد أبو الحبيب الهيلة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص٣٠٩.

(٧) ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص٢١٨.

مطالع قصائده – وهذا هو الغالب على شعره –؛ لما لذلك من أثرٍ فني في المتلقي، فالتصريع "عنصر من عناصر بناء شاعرية النص وتصعيدها وتفجيرها"(١) يرفد ذلك بالسهل الأنيق من الألفاظ، وتنويع صيغ المطالع بين الإنشاء والخبر؛ حتى يستمتع بها المتلقي، وينظر ما بعدها في شغف و استزادة، وتلك ظاهرة طبعت شعر الأندلسيين في عصر ابن خاتمة (٢).

كما بدت شاعرية ابن خاتمة في لجوئه إلى تصريع أبيات أُخر من القصيدة نفسها، إذ إن التصريع هو سبيل المجيدين من الشعراء "وربما صرّعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر، وسعة بحره"(٣).

ومثال ذلك مجيء التصريع في موضعين مختلفين من قصيدة مطلعها:(٤)

مجال لطفك بين النفْس والنفَس وسرّ هديك بين النار والقبسِ

فقال في البيت العاشر من هذه القصيدة:

رسول يمن حبانا كلَّ مُلتَمسٍ ونورُ هدي كفانا كلَّ مُلتَبَسِ

كما صرع بيتاً في موضع آخر من القصيدة نفسها، ولجأ إلى تقسيمه على النحو الآتي:

نورٌ لمقتبس حِرزٌ لمُحتَرِسٍ يُمْنٌ لمنتكس نُعمى لمبتئسِ

وفي قصيدة أخرى صرّع بيتاً داخل النص، فضلاً عن تصريع المطلع، قال:(٥)

أذهلني الحبُّ فلا ذهنَ لي يمتاز شكلٌ فيه على شكلِ

إلا أن ابن خاتمة لم يعطِ مزيد اهتمام لتصريع مطالع المقطّعات، بيد أنه وجه اهتمامه إلى تحسين بداياتها بغير هذه الحلية الفنية، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أن هذه المقطعات مقصودة لذاتها، فضلاً عن حاجة ابن خاتمة لضمان أكبر قدر من تكثيف المعنى حسب ما تتطلبه تلك المقطّعات، وما يسمح به طولها، لغزارة المعنى فيها، والغاية التي أنشئت من أجلها، إذْ يوجه عنايته إلى المعنى، ويكثر فيها من أفعال الطلب، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب الأمر، وجميع الأساليب التي تتحول إلى طاقات انفعالية عالية، إذْ تخرج في السياق من مقتضى المعنى المباشر إلى معنى آخر؛ لعلّة بلاغية تظهر من قرينة السياق، ومن خلالها تثير مكامن التأثير في الخطاب الشعري؛ لما تتضمنه من معانٍ مؤثرة بذاتها، وبما فيها من شدّة انفعال، وقوّة تأثير في المتلقي، فـ " مما تُحسّن به المطالع أن يُصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظٌ لنفس السامع... ويثير لها حالاً من تعجيبٍ أو تهويلٍ أو تشويق"(٦)، قال ابن خاتمة:(٧)

عاملْ زمانك إنّ النقص شيمته بضدٍّ ما تبتغيه منه واقتنعِ

---

(١) بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٩م، ص١٣٣.

(٢) الهرّامة، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، ج٢، ص١٢٣.

(٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص٥١.

(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٤.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٠١.

(٦) القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٣١٠.

(٧) ابن خاتمة، **الديوان**، ص١٥٦.

فقد ابتدأ ابن خاتمة هذه المقطّعة بأسلوب الأمر الذي خرج عما يؤديه من معنى الإلزام إلى معنى التوجيه والإرشاد بدلالة قوله:"إن النقص شيمته"، وما في ذلك من إثارة دلالية تغني عن الإثارة الفنيّة المتأتية من تصريع المطلع على وجه العموم.

وقد نوّع ابن خاتمة في موضوعات مقدمة القصيدة، وراعى في ذلك مناسبتها لموضوع القصيدة الرئيس، فمنها ما كان يجريها مجرى المقدمة الخمرية، قال:(١)

أدرْ كؤوسَ الرضا ناراً على علمِ ... لاخيرَ في لَذّة بتّاً لمكتتمِ
ولتجلها بنتَ دَنٍّ عمْرها عُمُري ... تستدرج العقلَ فعلَ الشيبِ باللممِ
مشمولةً نسجتها للشمال يدٌ ... وألطفتها أكفُّ اللطف في القِدمِ

وقد استغرقت هذه المقدّمة تسعة أبيات من أبيات القصيدة التي تتشكّل من ثمانية وعشرين بيتاً.

وهناك القصائد ما قدم لها بمقدمة طللية، ويبدو أن البدء بالمقدمة الطللية ما زال مقنعاً للشعراء حتى عصر ابن خاتمة، وإن كان قد استعمل في التعبير عن هذا الموضوع القديم أدوات فنية حديثة، فقال:(٢)

هذي الحدوجُ فأين عُفْرِ ظبائها ... هذي البروجُ فأين زُهْرُ سمائها
غربتْ أُوْلَيْ وتغرّبتْ هاتي فلا ... أثرٌ لمرآها ولا لروائها
ولقد وقفت على الديار مسائلاً ... أطلالها بالعهد عن أطلائها
متردداً في مثل جسمي في البلى ... لولا تباين وجده وشِفائها
دمنٌ محت أيدي الدروس طُر وسَها ... لم يبقَ منها غير وهم بقائها
نؤيٌ تراءى مثل عطفة نونه ... وأثافِ التاحتْ كعجمة ثائها

وفي شعره تقديم بموضوع الشوق و الحنين، لاسيما الشوق إلى الديار الحجازية؛ لما تحمله في ذاتها من أثر وجداني في النفوس، قال:(٣)

أحنُّ إلى نجد إذا ذُكرت نجدُ ... ويعتاد قلبي من تذكرها وجْدُ
ويعتلُّ جسمي أن يهبَّ نسيمها ... عليلاً به بالأثْل أثْل الحمى عهدُ

كما أن نظرة شعراء الأندلس لم تتغير تجاه طبيعة بلادهم الغنّاء، وشدّة تعلقهم بها، فظلوا يولونها جلّ اهتمامهم، وأحسنوا في استعمالها موضوعاً لمقدمات قصائدهم، وكان ابن خاتمة من أولئك الشعراء الذين منحوا الطبيعة قدراً كبيراً من تعظيم المنزلة في مقدمات قصائده، ممزوجةً بما يناسبها من الغزل والخمريات؛ لتلازم هذه الموضوعات في حياة الأندلسيين، حتى ليصعب التفريق بينها، قال من قصيدة تجاوزت أبيات المقدمة نصف أبيات القصيدة:(٤)

حيّا الربيع بنرجس وبهارِ ... فارددْ تحيتَه بكأس عقارِ
لا تجنِ خمرتَهُ لغير سلافة ... تصريفَك الدينارَ بالدينارِ

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٧.
(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٨٤.
(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٧٤.
(٤) ابن خاتمة، **الديوان**، ص ٧٦.

وأنَــفْ لأيــام الربيــع وفــضلــها فضلاً سوى فــي الكــاس والأوتــارِ

وفي شعر ابن خاتمة الأنصاري كثير من القصائد خلت من المقدّمات، حيث يدخل إلى موضوعه مباشرة، بسبب الانفعالات النفسية الحادّة، وهيمنة موضوع القصيدة على وعيه، فكانت المناسبة التي تُنظم مــن أجلهــا القــصيدة تفرض عليه صورة التقديم لها، فيجعل من هذه المناسبة تقديماً لها، ومضموناً يتصل بموضوعها لا يتجاوزه، قال في الغزل:(١)

ما بين فاترِ طَرْفِها وعيونــــــي خَبَرٌ تَمَازجَ جِـدّهُ بمجُـــــونِ

قُــلْ للتــي خَــضَبَتْ بيــاضَ بنانهــا بدماءِ دَمْعِــي أو ســوادِ عيونـــــي

مِنْ أيــنَ للغــزلانِ وهــي عواطِــلٌ صبْغُ الحواجِــبِ أو خِـضَابُ يمــين

فقد جعل ابن خاتمة مقدمة هذه القصيدة في الغزل، وهو الغرض الذي تغيّاه من القصيدة، وفي ذلك تبدو مقدمــة القصيدة جزءاً من موضوعها، وتبدو وحدة الشعور العاطفي أساس بنائها، ومظهر وحدتها الأسلوبية والموضوعية.

خاتمة القصيدة

لقد جوّد ابن خاتمة خواتم قصائده، واعتنى بها؛ إدراكاً منه لأهمية الخاتمة، ومنزلتها في البناء الشعري؛ لما لها من قيمة فنية عالية، فيها يكتمل الجانب الجمالي للقصيدة، كما يكتمل الجانب الدلالي، دون أن يكون هنــاك بتــر أو انقطاع للتدفق الشعري (الجمالي والمعنوي)؛ لأن الختام هو "منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه مُعْفِيَةٌ على كثيــرٍ من تأثير الإحسان المتقدّم عليه في النفس"(٢) وقد نبه القدماء على ضرورة الاهتمام بنهاية القصيدة، بوصــفها قفــلاً لها، وسمّوها حُسن الختام،وسبيل ذلك " أن يكون محكماً،لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"(٣).

اتخذ ابن خاتمة طرائق معيّنة في خاتمة القصيدة، تنوّعت أشكالها، واختلفت مضامينها، واتفقت فيما توحي بــه للدلالة على نهاية القصيدة، بصورة سلسة، وطبيعية، لا يعتورها نبوٌّ، من خلال خلْق جوٍّ نفسيّ لدى المتلقي – قارئاً أو سامعاً – حيث تجعله مهيئاً لاستقبال نهاية القصيدة، لا ينتظر بعدها شيئاً، مع مراعاة التناسب بين نهاية القــصيدة ومطلعها الذي هي منه بسبب، كما أشار إلى ذلك النقاد(٤)، مما يشكل إحكاماً للنسيج الفني، وترابطــاً بــين جزئــي القصيدة، مثلما جاء في القصيدة التي مطلعها:(٥)

أكُــلُّ شــاكٍ بــداء الحُــبِّ مُــضْناكِ مــاذا جَنَتْــهُ علــى العُــشّاق عينــاكِ

وقد ختمها ببيت شعري واحد، قال:

حيّي على البُعْدِ تُحيي نفْــسَ ذي كمَــدٍ مــا إنْ تَهُــبُّ صَــباً إلاّ وحَيّــاكِ(٦)

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٦٧.

(٢) القرطاجني، ابن حازم، **منهاج البلغاء**، ص٢٨٥.

(٣) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج ١، ص٢٣٩.

(٤) القرطاجني، ابن حازم، **منهاج البلغاء**، ص٣٠٦.

(٥) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٢١٩.

(٦) لعلّ ابن خاتمة نظر في هذا البيت إلى قول ابن زيدون:

ويا نسيم الصبا بلّغ تحيّتنا مَنْ لو على البُعْد حيّاً كان يحيينا

ابن زيدون، **الديوان**، تحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص١٤٤.

فالرابط بين المطلع والخاتمة يتمثل في أنه بدأ القصيدة بالشكوى والأنين من داء الحب، ولوعة الفراق، وختمها بما يعتقده علاجاً لهذا الداء، وهو إلقاء التحية على المحب المسكون في المحبوب.

وتبين خاتمة القصيدة عنده عن قدرة فنية عالية، من حيث دقّة الصنعة، وإحكام النسيج الشعري وتماسكه، فقد واءم بين طرفي القصيدة: مطلعها ونهايتها، وجعل بينهما رابطاً فنيّاً محكماً، بحيث تسير القصيدة إلى نهايتها بطريقة سلسة وطبيعية، إذْ ينظم المطلع والخاتمة على أسلوب فني واحد، و يجريهما في معنى شعري متماثل، بحيث يصلح أن يحلّ أحدهما مكان الآخر، على شكل دائري، فتبدو نهاية القصيدة بمثابة إشارة إلى إعادة قراءتها من جديد، ما يمكننا من وصف هذه القصائد بالدائرية، أو المستديرة، قال في مطلع إحدى قصائده[1]

يا ليلةً قد كساها النورُ سِرْبالا جررتُ فيها لبُرْد الأنس أذيالا

و أتمّها بقوله:

يا حُسنَها ليلة للأنس قد ثملتْ من عشقها اصْفَرّت الأيامُ آصالا

مما يلاحظ أن خاتمة هذه القصيدة قد جاءت على الصورة نفسها التي جاء فيها مطلعها، فقد اعتمد أسلوب التعجّب على صيغة النداء في مطلع القصيدة وخاتمتها، وكرّر لفظة الليلة و الأنس في هذين الموضعين، كما أدى البيت الأخير المعنى الذي عبر عنه المطلع، أو بما أوحى به، فضلاً عما تتضمنه لفظة (آصالا) من معنى الختام والنهاية.

وشبيه ذلك تكرار لفظة في أول المطلع في القصيدة، و في نهاية البيت الأخير منها، في مثل قوله في مطلع القصيدة:[2]

لله سرّ جمالٍ أنتِ مَعْناهُ حسبي به وكفى أني مُعَنّاهُ

وختم القصيدة بقوله:

نَمْ ملءَ عينيك يا من ظلّ يسهرني إنْ رُمْتُ عنك سلواً زادني اللهُ

فقد جاء لفظ الجلالة في بداية المطلع، وتكرّرت في نهاية البيت الأخير من القصيدة، أي إنّه بدأ القصيدة بلفظة معينة، وختمها باللفظة نفسها، فضلاً عما في البيت الأخير من الدلالة الموحية بالنهاية الطبيعية للقصيدة، فيما يمثّله فعل الأمر (نَمْ)، الذي يؤدي دور انتهاء الخطاب والحوار، وانتهاء القصيدة أيضاً.

وهناك من القصائد ما ختمه بالصلاة والسلام على الرسول – صلى الله عليه وسلّم – لا سيما القصائد التي مثلت الجزء الأول من الديوان فيما يخص الابتهال والثناء على الله عز وجل، وهو ما يمثل تناغماً في المعنى بين طرفي القصيدة، فقد ختم القصيدة التي مطلعها:[3]

مجال لطفك بين النَّفْس والنَّفَسِ وسرُّ هديكَ بين النار والقبسِ

بقوله:

ثُمّ الصلاةُ على المبعوثِ مرحمةً إلى الخليقةِ مِن جنٍّ ومِنْ أَنَسِ
وآلهِ والصِّحابِ الغرِّ قاطبةً ما افترَّ ثغرُ صَباحٍ عن لَمى غَلَسِ

---

(١) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٢.

(٢) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٨٠.

(٣) ابن خاتمة، **الديوان**، ص٣٣.

وبذلك فإن الرابط الوثيق بين مطلع القصيدة وخاتمتها يبين مدى تدفّق القصيدة؛ معنىً وإيقاعاً، وينبئ عن قـــدرة عالية في إحكام نسيج القصيدة، وترابط أجزائها، ووحدة الشعور فيها، وهذا الرابط يشكل عنصراً رئيساً من عناصر البناء الفني لها، وهو سمة بارزة في بنية القصيدة عنده.